IL TEATRO INGLESE CONTEMPORANEO

MARIO BORSA

Il Teatro Inglese Contemporaneo

MILANO
FRATELLI TREVES, EDITORI
1906.

DELLO STESSO AUTORE:

P. Candido Decembri e l'Umanesimo in Lombardia. Monografia premiata all'Accademia Scientifico-Letteraria di Milano col premio Lattes. (Milano, Bortolotti, 1893).

Un umanista vigevanesco del secolo XIV. (Genova, R. Istituto dei Sordo Muti, 1893).

Correspondence of Humphrey Duke of Gloucester and P. C. Decembri. (The English Historical Review, Vol. XIX, N. 75, July 1904).

Dal Montenegro. Lettere. (Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1895).

Verso il Sole di Mezzanotte. Note scandinave. (Milano, Fratelli Treves, 1899).

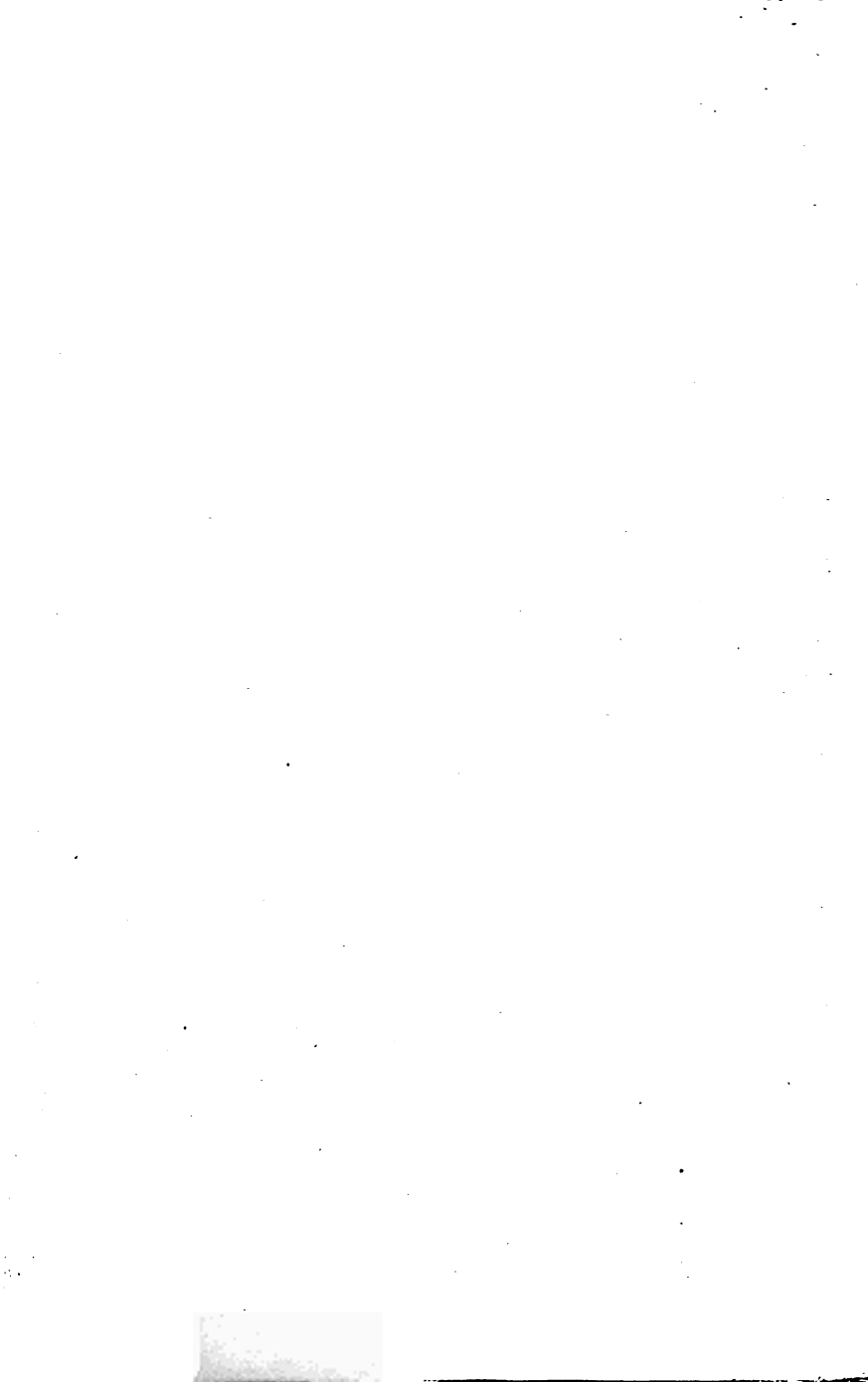
B. Björnson - Synnöve Solbakken. Traduzione e Prefazione (Milano, Baldini, Castoldi e C., 1900).

A

MIA MOGLIE

ELIDE BORSA STRAZZA.

S'il n'y avait pas de téâtre anglais, au moment où j'écris, il y aurait encore là un phénomène curieux à étudier, un problème intéressant à résoudre..... Il faudrait chercher pour quelles raisons psychologiques, sociales, esthétiques, la race anglo-saxonne qui a produit Shakspeare alors qu'avec trois millions d'hommes elle couvrait un coin imperceptible de la planète ne peut plus — aujourd'hui qu'elle déborde sur le monde, — produire autre chose que des clowns et des danseuses.

A. FILON, Le Théatre Anglais

I.

Il teatro... che non c'è — Teatromania — Il teatro e le *misses* — La crisi drammatica — Sua diagnosi — Il sistema del *long run* — Gl attori-direttori e i proprietari-caffettieri — Muggire o non muggire? — La commedia che ci vuole per lui e per lei — La concorrenza del music-hall — La Chiesa, il puritanismo e una discussione ai Comuni sull'immoralità del teatro — La censura — Il pranzo e il teatro — L'*evening dress* — La fisima del teatro nazionale — I teatri municipali del Medio Evo — La civiltà industriale e le sue influenze sulle idee e sui gusti — La letteratura *standard* — La *middle class* e le sue idiosincrasie intellettuali — Pubblico bambino!

Una delle maggiori privazioni in Londra, per chi si interessi con amore e serietà di cose artistiche, è la mancanza di un buon teatro di prosa. Se — anzichè nella metropoli moderna di un grande impero — si fosse in una regione semibarbara dell'Africa o dell'Asia, questa mancanza la si sentirebbe meno. Ma Londra, pur troppo, è piena di teatri!

Sono cinquantanove — senza contare i sessantuno music-halls e le seicento trenta halls, dove pure si danno giorno e notte spettacoli di ogni sorta. Non mai come ora l'arte, o meglio, l'industria teatrale è stata tanto fiorente e prosperosa. Basti il

dire che solamente intorno alla scena di prosa si spendono in Londra cento milioni di lire all'anno e che non meno di venticinquemila persone vi sono impiegate.

Lascio la responsabilità di queste cifre al romanziere Jerome K. Jerome, che le ha calcolate in una sua conferenza all'O. P. Club; ma è certo ch'esse danno appena una pallida idea del gran commercio teatrale londinese.

Proprietari, azionisti, impresari, amministratori, autori ed attori vi fanno delle enormi fortune. Una sola commedia è spesso una miniera d'oro. *The second in command*, uno dei lavori drammatici più fortunati di questi ultimi anni, ha reso in poco tempo al suo autore, Mr. Robert Marshall, settecento cinquantamila lire. Giorgio R. Sims intascava recentemente mezzo milione all'anno per diritti d'autore e il Barrie, durante una stagione in cui due delle sue commedie *tenevano il cartellone* contemporaneamente in Londra e in Nuova York, guadagnava dodicimila lire per settimana.

Nè meno alti sono i profitti degli attori. Duemila e cinquecento lire per settimana rappresentano la paga di un discreto commediante. Se il commediante è anche direttore il suo conto settimanale va su alle otto, alle dieci o anche alle dodicimila lire. Sul mercato finanziario le azioni teatrali sono sempre in rialzo, anche nei periodi di depressione generale. Insomma, è tutto un grande *boom*, come dicono nella City; una cuccagna, come diremmo noi più prosaicamente, un momento eccezionale, in cui, quanti sono connessi in un modo o nell'altro col teatro fanno affari d'oro.

Siano grazie al buon pubblico!

Il pubblico è incontetabile. Non ne ha mai abbastanza. In dieci anni, i *playgoers* — ossia i frequentatori di spettacoli drammatici — sono aumentati del quarantaquattro per cento; il numero dei teatri di prosa del diciotto per cento e quello dei music-halls del quarantacinque per cento! E' diventata una vera frenesia. In Londra, dove tutto passa inosservato, dove il viavai è così uguale e monotono, dove la vita della strada, con tutti i suoi rilievi e i suoi episodi, si perde quasi e si confonde, in un solo, immenso, indistinto, fastidioso brulichio — in Londra, dove più che in qualsiasi altra città del mondo, la folla è così anonima e così imperscrutabile, una delle poche cose che danno nell'occhio è lo spettacolo quotidiano della gente che va e che torna dal teatro.

Da quei treni che al mattino portano dai quattro punti cardinali alle grandi stazioni del centro gli uomini d'affari, i *clerks,* i professionisti, le impiegate nell'uniforme uguale della City, scendono alla sera a centinaia, a migliaia, signore e signorine in eleganti *toilettes,* accompagnate dai loro cavalieri inguantati e impomatati. Sotto l'alta, pesante, fosca tettoia, entro le muraglie viscide e bituminose, fra i treni instancabili, sbuffanti, rossi di fuoco e neri di fuligine, traverso l'atmosfera sudicia, fumosa, soffocante della stazione, esse passano — bianche, celesti, rosee, delicate visioni — con in testa il cappuccio o lo scialletto di seta giapponese, colle scarpette ricamate, coi boa vaporosi al collo, tutte avvolte nelle belle mantiglie di broccato, sotto cui si intravedono talora le trine e i veli del *decolleté* — passano rapide in un fantastico lampeggio di perle e di brillanti, in un morbido fruscio di seta, di tulle e di raso.

E' il pubblico delle poltrone e dei palchi che va a teatro per vedere e per farsi vedere e che finirà la serata allegramente collo champagne nelle tiepide, dorate, luminose sale del Cecil e del Savoy. Ma non meno interessante e notevole è il pubblico della platea e delle gallerie.

Se voi passate per Haymarket o per lo Strand o per Shaftesbury Avenue i giorni della *matinée* o tutte le sere, meno la domenica, voi vedete a questo e a quel teatro un'interminabile fila di gente che *fa porta* a lungo e pazientemente. Estate e inverno è sempre la stessa cosa; colla nebbia grigia e umida che ottura il naso e irrita gli occhi, colla pioggia che penetra nelle ossa, col vento che infuria, coll'afa che opprime, la folla non manca mai. E si pianta lì per delle ore, composta, ordinata, silenziosa, sotto la vigilanza del *policeman* che cammina in su e in giù colle sue enormi scarpe; chi seduto sulla seggiolina *pliant* che si è portato con sè, chi leggendo un romanzo o un *magazine* o un giornale; chi studiando il programma dello spettacolo, chi sbocconcellando dei pasticcini. Intanto i *newsboys* arrivano trafelati, di corsa, colle edizioni speciali e gli ultimi risultati del *cricket* o del *football: All the winners! All the winners!;* i cantori di strada, colla faccia tinta e camuffati come i negri delle piantagioni, vengono a cantare sul banjo *Home, sweet home* e uno squallido organetto italiano si ferma lì, presso al marciapiede, a suonare un'aria... del Trovatore!

Delightful!

E' una folla mista, formata per lo più di tante piccole comitive e di coppie amorose; sono bottegai, impiegati, *spinsters* cogli occhiali; sono sopratutto le ragazze dei negozi, dei magazzini, le crestaie, le

sarte, le *typists,* le stenografe, le contabili delle piccole e grandi case commerciali, le telegrafiste, le telefoniste, le mille incalcolabili e indefinibili *misses* londinesi, che approfittano della libertà — lasciata loro dai costumi e dalla freddezza sensuale degli uomini — per girare sole di sera e di notte da un angolo all'altro di Londra, spendendo tutti i loro denari nello svolazzatoio, nel romanzo da sei *pence,* nel *magazine* e sopratutto nel teatro.

Il teatro inglese è una tale attrattiva ed offre loro tanti insegnamenti! Leggevo una volta nel *Daily Telegraph,* sotto la rubrica degli spettacoli, un annuncio così concepito: «Chi vuol prendere marito? Le statistiche dimostrano che il 90 per cento delle donne quando raggiungono l'età da marito non aspettano altro che la prima opportunità per sposarsi; pure centinaia e centinaia rimangono zitelle. Mancano forse i mariti? Le ragioni per cui voi non ne trovate uno? Andate a vedere *Her Forbidden Marriage* — Teatro Standard: ogni sera, ore 7,45 pom., matinée ogni sabato ore 2 pom.».

La passione teatrale nelle *misses,* coi suoi amori inevitabili e ignorati per gli attori, coi suoi languori, coi suoi eccitamenti, è diventata in questi ultimi anni una vera malattia isterica, studiata dai medici, dagli psicologi e dai sociologi, con diverse diagnosi e da diversi punti di vista, ma con un certo consenso sul rimedio da suggerirsi: lavoro, aria fresca e... matrimonio! *Her Forbidden Marriage!*

Perchè questa teatromania non si limita alla frequenza del dramma, della commedia e dell'operetta, ma si complica e si acuisce in un interessamento complesso e morboso per tutto ciò che si attiene al teatro.

Ci saranno una quindicina di club, i cui membri sono uniti esclusivamente dall'amore per l'arte drammatica; vere arcadie — che non fanno altro che discutere di commedie e di indirizzi artistici, leggersi componimenti teatrali, come nel *Mondo della Noja* di Pailleron, organizzare banchetti in onore di questo autore o di quell'attrice e tenere conferenze su argomenti drammatici.

I Club dei dilettanti non si contano. Ce n'è uno per ogni rione in Londra e nelle città di provincia. Tutti vanno matti per recitare. Si recita nelle famiglie, nei circoli, nelle scuole, nei collegi e nelle università. Nei *penny evenings,* cioè nei trattenimenti serali a un *penny* organizzati dal reverendo della parrocchia, recitano l'erbivendola, il droghiere e il calzolaio della contrada. Nei palazzi di città e nelle ville di campagna recitano i lords e le ladies. Lord Anglesey trasformò la cappella dell'avito castello nel Wales in un teatro sul modello del teatro di Dresda: vi chiamò una compagnia drammatica in permanenza, poi se la portò via con sè, girò il mondo come capocomico e primo attore e morì a ventinove anni in Montecarlo, pieno di debiti, dopo aver sciupato un patrimonio che gli dava la rendita annua di due milioni e mezzo. Oh, l'amore dell'arte!

Ci saranno una cinquantina di periodici teatrali illustrati, elegantissimi, pieni di ritratti, di notizie e di anneddoti di palcoscenico; senza contare che i *magazines,* i giornali settimanali illustrati, i giornali quotidiani, dedicano regolarmente ampie rubriche al teatro, ai suoi eroi, alle sue eroine e ai suoi mille pettegolezzi.

Per l'attore e per l'attrice c'è un vero feticismo — un nuovo genere di *heroworship* alla Carlyle. L'at-

tore è tutto. Londra ne è invasa. Il suo ritratto lo trovate ovunque, dai fotografi, dai librai, sugli avvisi impastati ai muri, sulle cartoline illustrate e perfino sulle ceramiche e sui servizi da tavola. In Francia, in Germania e in Italia i teatri prendono il nome dal Molière, dallo Schiller e dal Goldoni: a Londra lo prendono dall' attore e abbiamo il Garrick Theatre, il Wyndham's, il Terry's, il Penley's, ecc. Anche il commercio librario sfrutta questo feticismo ed una delle più belle, graziose e nitide edizioni di Shakspeare s'intitola appunto alla celebre attrice Ellen Terry.

Che più? L'impero britannico, a differenza dell'impero romano, riveste l'attore di una dignità ufficialmente riconosciuta. Gli storici ci dicono che mai senatore romano si degnò di entrare in casa di un comico, nè mai cavaliere gli si accompagnò per la strada: ma in Londra l'attore trova posto al banchetto annuale del Lord Mayor e a quello della Royal Academy accanto ai Principi del sangue, agli ambasciatori di tutte le potenze, ai vescovi, ai giudici, ai generali, ai membri del governo, ai *leaders* dell'opposizione e, dopo il discorso del primo ministro, il suo è infallibilmente uno dei brindisi di prammatica.

***

Pure, con tutto questo *boom* e con questa teatromania, una delle maggiori privazioni in Londra è, vi ripeto, la mancanza di una buona commedia, di un buon dramma e di una buona compagnia di prosa.

Questa mancanza è sentita e lamentata dalla parte più intelligente del pubblico. Si vorrebbe porvi

un rimedio; se ne cercano le cause; si propongono delle cure; si studia, si discute, si tenta, ma, finora, senza alcun risultato. La crisi dura da un pezzo, ma in questi ultimi tre o quattro anni si è fatta addirittura spasmodica. E' un grido universale. Aprite un giornale quotidiano o settimanale, un *magazine,* una grave rivista mensile, voi troverete in ogni numero la stesa geremiade. Se ne fanno dei libri, delle conferenze, delle inchieste all'interno e all'estero. Tutti devono dare il loro parere. Si domanda quello di Sara Bernhardt, di Björnson, di Coquelin, di Hervieu, di Coppèe. Si cerca di scuotere l'apatia del governo; si fa appello alla generosità dei miliardari americani, che buttano via i milioni anche per qualche cosa di peggio; si aprono accademie di recitazione; si vuol imitare il fortunato esperimento dell'Antoine, istituendo anche in Londra dei teatri indipendenti.

Tutti gli uomini che hanno a cuore l'avvenire, non dico dell'arte, ma della razza anglo-sassone, si preoccupano del problema. Lo Stead, il noto direttore della *Review of Reviews,* che, in omaggio al suo puritanismo, è arrivato all'età di cinquantacinque anni senza aver mai messo il piede in un teatro, si fa coraggio, ne valica una bella sera le soglie e comincia a frequentarlo per indagare le cause del suo decadimento. E se non trova un rimedio lo Stead, che ha l'entusiasmo e le risorse di un apostolo, vuol dire che il caso è proprio disperato.

Frattanto, mentre il male dura ed è oggetto di tante controversie, facciamone anche noi una rapida diagnosi.

In che consiste questa crisi? Il pubblico ha perduto il gusto del teatro serio ed artistico; vuole frivolezze e banalità; gli autori non hanno il coraggio

di reagire ed i proprietari se ne guardano bene. Il pubblico preferisce alla commedia l' operetta e al dramma la pantomima. Perchè? Quali sono le cause di questo grande traviamento nella patria di Marlowe e di Shakspeare? quali sono le forze che impediscono la modèrnizzazione e l'elevazione della scena inglese? d'onde questo trionfo del clawnismo e della *tomfoolery* sull'arte?

Sentiamo, anzitutto, che cosa ne dicono gli inglesi.

Critici ed autori sono d'accordo: ciò che rovina il teatro inglese è il sistema. Per meglio comprenderlo confrontiamolo col nostro. Il teatro drammatico italiano è un teatro di repertorio: quello inglese è un teatro di *long run* ossia di *lungo corso*. Da noi si formano delle compagnie per recitare tutto un repertorio di commedie e di drammi; a Londra si formano delle compagnie per recitare *una* commedia o *un* dramma. Da noi le compagnie non hanno un teatro stabile; girano da una città all'altra; si fermano un mese quì, due mesi là e rappresentano ovunque un numero svariatissimo di lavori vecchi e nuovi; a Londra l'attore ha il suo teatro fisso di cui è proprietario o affittuario e vi rappresenta un solo lavoro per un'intera annata; poi, collo stesso lavoro, fa molte volte anche una *tournée* nelle provincie, in America, nelle colonie.

Ora si capisce come, con un simile sistema, la scelta di una commedia o di un dramma da darsi su un teatro londinese bisogna che sia sicura e guidata esclusivamente dalla garanzia del successo. L'attore-direttore ha fatto dell'arte drammatica una magnifica industria; ma avendo di mira solo il guadagno non si è mai curato di educare il gusto del pubblico. Il pubblico vuole delle pagliacciate? Ebbene,

facciamo il pagliaccio! Il Tree, dopo una serie di rappresentazioni del *Giulio Cesare* sveste la clamide di Antonio e indossa la casacca di D'Artagnan in una riduzione grottesca e coreografica dei *Tre Moschettieri*. I comici d'ogni paese pensano a fare degli affari; è più che giusto ed umano; ma l'attore-direttore inglese ha sviluppato più di tutti i suoi colleghi questa nobile tendenza. Egli non si scomoda generalmente a leggere i manoscritti degli autori: non quelli degli ignoti, appunto perchè sono tali, e avessero anche il talento di Molière, non sarebbe certo l'attore direttore che si darebbe la noia di rivelarli al pubblico; non quelli degli autori noti, perchè fosse anche il lavoro la peggior birbanteria immaginabile, basta la fama dell'autore per farlo passare. Vedi, per citare il più recente, il caso di sir Henry Irving col *Dante* di Sardou. Spesso l'attore-direttore dà lui la commissione del lavoro che vuole a questo o a quell' autore di grido, come si darebbe a un sarto la commisione di un abito o a un calzolaio quella di un paio di scarpe. Il lavoro, s'intende, deve sempre rispondere a certe esigenze d'opportunismo teatrale, entro le quali il povero autore si sente stretto e impacciato più che, un tempo, nelle famose tre unità aristoteliche. Se gli vanno, bene; se no la commissione passa a un altro.

L'autore, del resto, se non è una celebrità, conta poco. Sui manifesti il suo nome o non compare o è stampato in caratteri minuscoli; mentre quello dell'attore-direttore figura a lettere cubitali sotto il suo ritratto, grande, imponente, inspirato. Anche gli annunci teatrali sui giornali non dicono come da noi: Teatro tale — Commedia tale, del tal autore. Dicono: Teatro tale — Attore-direttore tale. E basta!

Il teatro stesso, vi ripeto, è spesso proprietà dell'attore-direttore. Comunque, se anche non è suo e lo ha appena in affitto, egli vi esercita una assoluta dittatura. Voi pagate, ma credete per questo di aver un qualche diritto nel posto che occupate? Nemmeno per idea! Provatevi a protestare perchè o non vedete bene per i cappelli delle signore che vi stanno davanti o non udite per il rumore che fanno i ritardatari: provatevi a far sentire, anche nel modo più corretto, le vostre ragioni più legittime. L'attore-direttore non ci mette nè uno nè due: vi sguinzaglia in platea una dozzina di *policemen*, vi fa prendere per il collo e gettare alla porta. La cosa è avvenuta al Criterion nel febbraio del 1903.

Fischiare, voglio dire, muggire (gli inglesi non fischiano a teatro ma fanno un verso che pare un muggito e che chiamano appunto *booing*) per esprimere la vostra disapprovazione? Ma dove diavolo avete la testa? Voi potete ben dire a un oste: questo piatto di polpette non è buono: io pago e voglio della roba mangiabile, portatevelo indietro e datemene un altro. Ma se un attore-direttore vi serve un polpettone drammatico della peggior specie, non crediate di potergli dire, anche coi modi più garbati, che, via, per i denari pagati alla porta vi aspettavate qualche cosa di meglio.

Una sera dell'inverno del 1904 assitevo a una *première* del New Theatre: *Lo sposo e la sposa.* Non ricordo il nome dell'autore, anzi non l'ho mai saputo. Sul manifesto non spiccava che il nome di sir Charles Wyndham, il venerando attore-direttore-proprietario che Edoardo VII ha fatto recentemente baronetto. La commedia era insopportabile. Il pubblico del loggione (quello dei palchi e della platea

non si scompone mai) pazientò urbanamente per tutta la sera, poi quando il sipario calò sull'ultima scena si arrischiò ad esprimere la sua disapprovazione: *buuu....* Ma ecco che si presenta al proscenio sir Charles. E' usanza, nota certo a voi pure, nei teatri inglesi che l'attore-proprietario si presenti al pubblico ad ogni *première* per fare il nome dell'autore e ringraziare dell'accoglienza. Sir Charles fece per aprire bocca ma i muggiti non cessavano: allora non potendo sciorinare il discorsetto preparato fu colto da un'idea.

— Oh, che io non abbia lassù in loggione qualche amico che mi liberi da questi insolenti seccatori?

Ad una *première* l'attore-proprietario ha sempre degli amici nel loggione e in tutte le parti del teatro. Le parole di sir Charles furono prese come un segnale, anzi come un ordine. Gli amici piombarono sui mugghianti e li cacciarono fuori a spintoni e a calci.

Per prudenza sir Charles tenne chiuso il loggione un mese e più. Frattanto — eliminati colla forza i mugghianti — *Lo sposo e la sposa* andarono avanti in una beata luna di miele per sei mesi di seguito.

Ci fu un processo in Corte di Polizia e una lunga polemica sui giornali. William Archer, il celebre critico, pose il dilemma: *To boo or not to boo?* Muggire o non muggire? Non ci fu risposta. Esso pesa ancora con perplessità shakspeariana sui *playgoers,* sui critici, sui giudici, sui....

Sugli attori-direttori, no: essi hanno deciso da un pezzo: fuori i disturbatori! Alcuni mesi dopo, nell'autunno del 1904, è avvenuto un caso analogo.

La signora Craigie (nell'Arcadia londinese: John Olver Hobbes) diede al teatro Shaftesbury un suo

melodramma: *Il flauto di Pane.* Per quanto melodramma, non piacque; vi furono dei muggiti; autrice e attrice-direttrice andarono su tutte le furie, ma, come donne, non si sentirono di ricorrere alla forza al pari di sir Charles. Che fecero? Diedero una rappresentazione gratuita del lavoro: i biglietti dei palchi, delle poltrone e delle gallerie, furono distribuiti da un giornale: il pubblico, manco a dirlo, accorse in gran folla, e applaudì freneticamente. Così, ribattezzato da questo successo, serio, sereno e spregiudicato, il *Flauto di Pane,* tirò in lungo la sua dolce suonata non so per quanto tempo.

I mugghianti rimasero sconfessati e svergognati. Ma la lezione era meritata. Oh, che si dovrà portare sì poco rispetto all'arte e al suo tempio? Perchè — bisogna rendergli questa giustizia — l'attore-direttore agisce e giudica sempre per nobili ed alti motivi.

Più franco è il direttore-proprietario, che, almeno, non si dà l'aria di essere un artista. Ce ne sono tanti anche di questi. Alcuni son dei *business men* americani. In America tutta l'arte drammatica è in mano a un sindacato e l'*American Theatrical Trust* è condotto apertamente ed esclusivamente su una base affaristica come il *trust* dell'olio e quello del guano. Gli amercani controllano già otto teatri di Londra e lavorano per organizzare anche in Inghilterra un grande trust. Ma trovano della resistenza nei direttori-proprietari inglesi o svizzeri-anglicizzati, alcuni dei quali sono o erano fino a poco tempo fa, anche padroni di *restaurant* e di albergo.

Questi, è più che naturale, adottano per il teatro gli stessi criteri che adottano per la cucina. I clienti vogliono dei drammi, come delle bistecche, al sangue? Contentateli, giusto cielo, e date loro sangue. Purchè vengano denari!

Quando l'articolo teatrale non dipende direttamente dall'attore-direttore o dal proprietario-caffettiere, dipende dal *manager*, il quale è un personaggio che concilia nelle pieghe del suo stiffelius, le pretese artistiche del primo e le crudezze culinarie del secondo.

Ma anche con lui un povero autore che deve trattare per una commedia ha un bel da fare! Perchè il *manager* si picca di aver i suoi gusti e le sue idee.

Mi sono una volta trovato a un banchetto accanto a Mr. Charles Frohman, il più intraprendente *manager* angloamericano. Si parlava delle condizioni del mercato ed egli diceva: — La commedia che ci vuole e che io sono sempre pronto a comperare è quella che due innamorati vanno volentieri a vedere, perchè *lei* pensa ch'egli è proprio coraggioso e dal cuore d'oro, come l'eroe messo in scena e *lui* sente ch'essa è proprio gentile, affezionata e pronta a sacrificarsi come l'eroina!

Questo è il *cachet* di Mr. Frohman; questi i due *mannequins* che i suoi autori devono rivestire. E non è il caso di ribellarsi? e non è questa la ragione della decadenza? Provatevi a scrivere una commedia senza i due *mannequins* di Mr. Frohman o un dramma che non grondi sangue di bistecca! Nessuno l'accetterà: nessuno ve lo metterà in scena. E' il sistema attuale che uccide l'arte drammatica: togliete di mezzo l'attore-direttore e il proprietario-caffettiere: dateci dei teatri liberi e indipendenti ed essa tornerà a rifiorire.

***

Sentiamo ora l'altra campana. Gli attori-direttori, i proprieari-caffettieri, i *managers* sono pronti a di-

scutere. Anche ad essi — che credete? — stanno a cuore le sorti dell'arte drammatica. Anch'essi sono del parere degli autori e dei critici: il teatro inglese è in decadenza. «Di chi la colpa? Nostra?! Bravi — vi dicono questi degni signori — dopo tutti gli sforzi che facciamo! La rovina del teatro inglese non sta nel suo sistema; il male non è dentro, ma fuori, nel music-hall che gli sorge di fronte e che gli fa una spietata concorrenza! Per paralizzare gli effetti di questa concorrenza, noi siamo spesso costretti a rinunciare ai nostri... ideali artistici e a divertire il pubblico solo con quegli spettacoli che sono di suo gusto».

E quì attori, caffettieri e *menagers* non hanno tutti i torti, almeno nella premessa. Il music-hall è una forza decomponente, una vera gramegna teatrale. In nessuna parte del mondo la forma di divertimento detta spettacolo di varietà, caffè-concerto, *cafè-chantant* o *music-hall* ha preso uno sviluppo così straordinario come in Londra. Un quarto di secolo fa questi trattenimenti erano confinati al popolino ed erano luoghi di dubbia fama, dove la gente così detta rispettabile non osava metter piede. Oggi sono montati con ogni lusso ed ogni *comfort*: sono frequentati dalla migliore società e sono nelle mani di potenti sindacati che ne fanno una delle industrie più proficue. Le azioni dell'*Empire* sono salite in pochissimo tempo da quindici scellini a tre sterline e cinque scellini! In ogni quartiere, si può dire, ce n'è uno e tutti i momenti ne sorgono dei nuovi, magari sulle rovine di un teatro di prosa. Il Lyceum, il teatro classico di sir Henry Irving e del repertorio shakspeariano è stato in questi ultimi anni chiuso e trasformato in un music-hall.

Il music-hall è meno scolacciato della Scala, del Moulin Rouge e delle Folies-Bergère, ma è più volgare: acrobatismo, prestidigitazione, canzonettiste, balletti, pantomime sul genere delle *revues* parigine, quadri viventi, cani ammaestrati, elefanti, pappagalli, eccentricità di ogni sorta e d'ogni colore.

Recentemente il music-hall, proseguendo nella sua opera di assimilazione (uno dei suoi proprietari ha profetizzato che fra mezzo secolo non ci saranno più teatri di prosa in Londra!) ha introdotto un nuovo numero: lo *sketch*. E' questo o una commedia o un piccolo dramma in un solo atto e della durata di mezz'ora circa. Un po' d'arte, per chi ne ha il debole, fra una cavalcata di scimmie e un salto mortale al trapezio! La cosa però non passò liscia. Attori-direttori, caffettieri-proprietari e *managers* credettero che questa volta l'avversario avesse scoperto il fianco e tirarono una botta a fondo. Il music-hall non poteva per legge rappresentare alcuna sorta di componimento drammatico. Ci fu una lunga polemica nei giornali, ci fu un processo, ci fu una discussione negli uffici della Camera dei Comuni.

La legge fa una distinzione fra *teatro* e *music-hall*: il primo dipende dal Lord Ciamberlano che concede le licenze: il secondo dal Consiglio della Contea: il primo è fatto per le *stage plays* — commedie o drammi — il secondo per un generale trattenimento di varietà. Quando in Inghilterra c'è una legge ci sono anche dei giudici che la fanno rispettare. La *Theatrical Managers' Association* intentò una causa alla *Palace Theatre Ltd.* — la compagnia proprietaria di uno dei più frequentati music-hall — perchè aveva prodotto una specie di commediola intitolata *La Toledad*. Tutti gli azionisti dei music-hall protesta-

rono: questa era una coercizione bella e buona. Torniamo pure al protezionismo per le industrie, come vuole il Chamberlain, ma, per carità, rispettiamo le buone tradizioni cobdenite in fatto d'arte e di divertimenti. La battaglia fu combattuta al grido: *Free trade in amusments*. Libero commercio nei divertimenti! Ma il giudice dovette decidere alla lettera della legge ed obbligò i signori del Palace a ritirare la *Toledad* ed a pagare una piccola multa.

Il teatro ha così trionfato sul music-hall. Ma fu un trionfo puramente legale. La grande fortuna del music-hall non era certo dovuta allo *sketch*. Era ed è dovuta al fatto che il music-hall rappresenta il passatempo puro, il godimento degli occhi e dei sensi, la allegria e la comodità. Era ed è dovuta al fatto che, mentre a teatro si abbassano i lumi e voi dovete presumibilmente raccogliervi per seguire il *dénoûment* di una commedia o di un dramma, nel music-hall voi potete godere i vantaggi perpetui della luce elettrica che produce degli effetti ottici deliziosi fra le *tarlantane* delle ballerine e sulle spalle nude delle *chanteuses*; mentre a teatro dovete mettervi in *evening dress*, al music-hall potete andare nell'abito col quale venite via dalla City; mentre in teatro dovete accontentarvi di qualche dolce e di una aranciata, nel music-hall potete fumare il sigaro o la pipa e ordinare, come a un bar, dei liquori e della birra. Sopratutto nel music-hall la schiavitù della sedia o del posto fisso è abolita, epperò mentre sul palcoscenico qualche sivigliana più o meno autentica balla il bolero con tutte le seduzioni dell'arte andalusa voi potete, se non altro, sgranchirvi le gambe sulla *promenade*, che gira tutto intorno alla prima galleria, e che è sempre piena di belle donnette scolacciate e profumate!

Queste sono le tre attrattive del music-hall: il sigaro, il whisky e la... *promenade!* E contro di esse invano combattono i paladini del teatro di prosa, come invano i cavalieri del buon tempo antico combatevano contro le sirene, emergenti nude fra gli scogli per adescare i naviganti!

Che più? Si sono visti dei reverendi nei music-hall! E quando perfino la Chiesa che dovrebbe unirsi alla crociata contro questo genere di divertimenti frivoli, volgari e immorali, contribuisce indirettamente al suo sviluppo e alla sua voga, condannando invece ostinatamente e bigottamente il teatro di prosa, come ai tempi di Cromwel, noi proviamo una certa simpatia per gli attori-direttori, per i proprietari-caffettieri e per i *managers* e siamo tentati di credere con essi che tutto il male non sia nel sistema e che esistano anche delle influenze esterne le quali congiurino ai danni dell'arte drammatica inglese.

La Chiesa — giacchè siamo sul discorso — sarebbe appunto una di queste influenze. Dal secolo XVII in qua la Chiesa Anglicana ha sempre lottato contro il dramma colla stessa pertinacia con cui ha lottato contro il papa e contro il demonio. Il paragone si potrebbe portare anche più in là. Come non ha mai visto il demonio, così non ha mai visto il dramma; ma appunto per questo essa lo dipinge coi colori foschi e spaventevoli dell'ignoto e lo descrive col linguaggio lugubre e fremente dell'Apocalisse. Vi furono è vero, dei curiosi. Alcuni reverendi, come l'Udall, l'Home, l'Heber e non è molto il Phillips,

vollero vedere, anzi affrontare il Demonio prendendolo per le corna. E si sono fatti commediografi moralizzatori! Ma, ahimè! fu un doppio disastro per l'Arte e per la Chiesa! Più coerentemente il Canonico Liddon — il Crisostomo del pulpito inglese — scriveva, solo venticinque anni fa, che l'influenza del teatro è volta in direzione del peccato — *in the direction of sin* —; onde quel prelato che intraprendeva in seguito la pubblicazione di un foglio quotidiano per dimostrare al mondo come Gesù Cristo avrebbe fatto un giornale, boicottava, per prima cosa tre rubriche: lo Sport, la Borsa e il... Teatro!

La vecchia, aprioristica, dura logica puritana è sempre la stessa. La Chiesa Anglicana che — al pari di S. Tomaso d'Aquino — considera i comici fuori della religione, ha fondato una delle più curiose associazioni, l'*Actors' Church Union,* la quale ha per iscopo di salvare gli attori e le attrici che hanno smarrito presumibilmente la via del bene per il solo fatto d'aver trovato quella del palcoscenico! In ogni città di provincia l'Union ha dei delegati, il cui compito è di avvicinare gli artisti di passaggio, vigilare sui loro costumi, accompagnarli — specialmente di notte quando escono dallo spettacolo — e parlar loro della vita eterna, dei suoi castighi e dei suoi guiderdoni! La domenica in particolare — la domenica, che i buoni anglicani devono passare fra la chiesa e la sedia a dondolo, fra la bibbia e il *sunday paper* — è pericolosissima per i poveri comici, che approfittando dell'unica giornata in cui i teatri rimangono chiusi, devono mettersi in viaggio. Ed è di domenica che l'attività dell'*Actors Curch Union* è più fervida e più grata a Dio!

Chi sa la posizione che occupa la Chiesa in Inghil-

ghilterra, il rispetto sincero o convenzionale onde è circondata, l'azione che esercita sui costumi e sulle abitudini di tutte le classi sociali, l'influenza che ha nel modellare il pensiero e la morale del popolo, coi suoi pregiudizi formali, colle sue limitazioni, colle sue goffe compassatezze, non si meraviglierà che abbia a far sentire i suoi effetti anche in cose letterarie ed artistiche. Nessuno — nemmeno la persona religiosa — si cura gran che in Italia se un libro o un dramma sia stato messo all'indice dal Papa. Ma quando il vescovo di Londra condanna dal pulpito di San Paolo il *Gay Lord Quex* del Pinero, la cosa è presa sul serio e trova un'eco perfino in Parlamento.

Immaginate voi un'assemblea legislativa d'Europa impegnata a discutere oggidì il problema se il teatro sia morale o immorale? Eppure questo è avvenuto in Westminster ed io ricordo d'aver assistito al dibatitto ch'ebbe luogo ai Comuni il 15 maggio 1900 allorchè l'on. Smith svolse il suo ordine del giorno deplorante le depravazioni delle commedie e dei drammi del giorno e invocando un freno per produzioni come il *Gay Lord Quex* e *Zazà!*

Erano i giorni ansiosi e neri della guerra sud-africana, e l'egregio rappresentante del Flintshire concludeva il suo discorso con queste testuali parole: «Noi siamo in un momento favorevole per tentare una riforma morale. Molte famiglie sono in lutto. La società londinese ha perduto la sua gaiezza. La voce di Dio invita la nazione a pentirsi. Alzi quest'assemblea una protesta ed avrà certo una risposta nel paese!»

E il dibattito minacciava di andare per le lunghe e di farsi serio se, d'un tratto, l'on. Gibson Bowles

— lo spirito più esilirante della Camera — non fosse intervenuto a mettere di buon umore i suoi colleghi, affermando che l'on. Smith — al pari di quei nostri spadaccini del seicento che si sbudellavano per il Tasso e per l'Ariosto senza averli mai letti — veniva a proclamare l'immoralità del teatro senza avervi mai messo un piede! «Parli, l'on. Smith per esperenza propria e non si fidi di quanto gli dicono gli altri. Gli hanno discorso di donne semi-nude. Ebbene? Forse che s'è mai sentito dire di donne nude per un quarto? Via, non si spaventi tanto il mio egregio collega per dei vestiti un po' scollati. In tutta Europa ci sono gallerie di quadri e di statue. Fosse che egli va in giro colle sue tasche piene di foglie di fico?»

Questo bastò per seppellire l'ordine del giorno dell'on. Smith, ma non la questione. Essa risorge di tanto in tanto o nella stampa o nelle *debating societies* o in Chiesa o in Parlamento, o, più spesso in uno degli Uffici del Parlamento : quello del lord Ciamberlano che è anche l'ufficio della censura teatrale.

Ci siamo, il censore! Eccolo il vero nemico, il bieco, insaziabile mostro, il Cerbero che

Graffia gli spirti, gli scuoia ed isquarta.

Ma che per far rifiorire l'arte drammatica in Inghilterra s'abbia dunque ad abolire anche il censore? E chi lo dice? No, per carità, sarebbe un vero peccato!

Rimanga il censore, come rimangono, che so io, i Baroni dei Cinque Porti incaricati di reggere il baldacchino sul capo di Sua Maestà o il vescovo di Lincoln pagato per porgergli il braccio, il dì dell'incoronazione, in caso di svenimento. C'è in Inghilterra una collezione preziosissima di questi personaggi,

sospesi per un filo misterioso al medioevo, come i burattini al soffitto delle loro baracche: portatori di spade, di verghe, di coppe e di copricapi — che non hanno più alcun significato nemmeno simbolico —; campioni di re — che più non hanno rivali —; mastri di barche — che non esistono più —; trinciatori di maiali — che più non si mangiano —; ostiari, ciambellani, cavalieri, prelati — personaggi tutti che percepiscono lauti stipendi e godono di grandi onori per fare da comparsa negli spettacoli di coreografia feudale che la nazione dei *shopkeepers* si diverte di tanto in tanto a montare sulla scena bigia e monotona della sua vita quotidiana. Dalla reggia al Guildhall, dai pesanti manieri elisabettiani, sperduti nei boschi di larici, alle *halls* delle corporazioni d'arti e mestieri, pigiate nella City, pendono ovunque dei ragnateli che l'ottantanove — fermatosi di là della Manica — non è riuscito a spazzar via con quella scopa, che è passata su tutto il resto d'Europa.

Gli uffici del Lord Ciambellano sono un solo ragnatelo e molti autori drammatici vi sono rimasti e vi rinmangono impigliati. Ma — lo ripeto — non è questa una buona ragione per prendersela col ragno: lasciatelo filare: è così innocuo e divertente!

Il censore si chiama veramente — e con più dignità — *The King's reader of plays*: il Lettore reale delle commedie. Perchè l'alta custodia della morale — grazioso complimento! — si fa idealmente risalire in Inghilterra al sovrano o alla sovrana. Così c'è anche un King's Proctor, che ha l'ufficio di vigilare per conto di Sua Maestà sulla castità dei coniugi dal giorno in cui il giudice concede il «decreto *nisi*» a quello in cui il divorzio ha realmente effetto. Il Lettore del Re fu istituito molti secoli or sono. Se non

sbaglio: ai tempi della grande Elisa. Ma sulle prime si trattava, più che altro, di un censore politico. Johnson, Marston e Chapman furono censurati e incarcerati per allusioni politiche e una commedia di Massinger fu proibita perchè poteva offendere la suscettibilità hidalga all'epoca in cui si negoziava il matrimonio fra Carlo I e l'Infanta di Spagna. Dopo la restaurazione la commedia inglese era diventata immorale tanto quanto la nostra del secolo XVI. Il Lettore del Re chiudeva un occhio sulle oscenità, ma li apriva tutti e due e piombava sul disgraziato commediografo, quando sospettava qualche offesa alla monarchia, che in tutti i secoli e in tutti i paesi volle sempre essere rispettata più della virtù. Il *Riccardo II* di Shakspeare, per esempio, fu proibito perchè la storia del monarca detronizzato poteva richiamare quella ancor recente di Cromwell!

Il controllo drammatico ebbe la sua sanzione parlamentare nel 1737 per opera di quella volpe di Walpole che fece chiudere l'Haymarvet, per chiudere la bocca di Henry Fielding, il quale aveva osato denunciare dal palcoscenico la sua corruzione parlamentare! Finalmente nel 1843 un atto del Parlamento regolò la censura come vige ancora oggidì.

In omaggio a questo *act* prima di offrire il vostro copione a uno dei tanti proprietari-caffettieri di Londra, voi dovete portarlo al Lord Ciamberlano e pagargli due ghinee, perchè veda se, a parere del Lettore del Re, contenga o no delle offese alla morale. Se no, voi ottenete, come un venditore di whisky e di gin, la vostra brava licenza e potete far rappresentare il lavoro sulla scena. Ma se per disgrazia il parere del Lettore del Re non vi è favorevole e voi vi arrischiate a dare egualmente il lavoro, sono 1250

lire di multa a testa per chiunque prende parte alla rappresentazione: dall' autore al primo attore, da questo al buttafuori e dal buttafuori al pompiere di servizio. Non ne scappa uno!

E' vero che il parere del Lettore del Re è quasi sempre illuminato. Non ha forse egli proibito Ibsen, Suderman, Hauptman e Tolstoi? Non ha forse messo il veto a *Monna Vanna* del Maeterlinck e alla *Città Morta* del D'Annunzio? Dove volete un guardiano più scrupoloso e più sapiente della morale? Anche per la religione potete dormire fra due guanciali. Non c'è pericolo di scandalizzarsi; neanche andando al *Covent Garden.* Il *Cristo* di Rubinstein non fu mai permesso dal censore, per rispetto tanto ai nonconformisti come agli anglicani; la *Regina di Saba* del Gounod fu data, ma tutta trasformata e sotto il titolo di *Irene;* l'*Erodiade* di Massenet subì una uguale metamorfosi in tutti i suoi personaggi, perfino in S. Giovanni Battista, trasformato dal Lettore del Re in un oscuro agitatore politico, una specie di carbonaro dell'antichità.

Qualche progresso s'è fatto però. Bisogna esser giusti. Raramente in questi ultimi anni una commedia venne proibita per ragioni che non fossero strettamente d'ordine morale o religioso. Ricordo solo un'eccezione. Nel 1902 un melodramma d'argomento turco, intitolato *I segreti dell'harem,* dopo aver fatto il giro trionfale delle provincie venne messo in scena a Londra. La cosa, non si sa come, venne riferita a Yildiz Kiosk e la Porta (che aveva appena proibita la rappresentazione di *Ifigenia in Tauride* di Euripide in Costantinopoli perchè l'assassinio di Agamennone non si interpretasse come una glorificazione del regicidio) mise subito in moto il suo amba-

sciatore accreditato presso la Corte di St. James's. L'ambasciatore comunicò col Foreign Office, il Foreign Office col Lord Ciamberlano, il Lord Ciamberlano con Mr. Redford — l'attuale Lettore del Re — e i *Segreti dell'harem* rimasero tali per il pubblico londinese!

Immagino che Lord Lansdowne — il più cortese e conciliante ministro degli esteri che abbia avuto la Inghilterra — avrà scusato la cosa come una svista del censore. Caso strano, per altro, perchè il censore legge tutto, attentamente, da cima a fondo, prima di dare il suo parere, meno quando — s'intende — l'immoralità sia palese nelle prime righe o magari nel titolo. Allora è inutile perdere tempo! Or non è molto Mr. Arthur Shirley presentò al Lord Ciamberlano un dramma intitolato *Gli schiavi bianchi di Londra*, colle solite due ghinee perchè si degnasse di leggere e di accordare la licenza. Ma nè il Lord Ciamberlano nè il censore vollero saperne di aprire il copione. Che impudenza era questa? Non sapeva forse il signor Shirley che la schiavitù era stata abolita da un pezzo in Inghilterra?

Il signor Shriley spiegò che il titolo era metaforico, che il dramma trattava dei poveri di Londra e che i poveri, pur troppo, non erano ancora stati aboliti, nemmeno in Inghilterra! Ma il lettore del Re duro nel suo convincimento storico. La stampa se ne occupò — compreso il *Times* — ma senza risultato. La stampa — sia detto a suo onore — protesta sempre per tutti i *veto* che mette il censore. Quando venne proibita *La Città Morta* del D'Annunzio la *Morning Post* scriveva piena di sdegno «L'esistenza della censura drammatica è un anacronismo e sarà soppressa non appena il pubblico prenderà un in-

teresse vitale al teatro. Cominciamo dunque dal riformare il pubblico».

***

Parole d'oro. Ma il lettore italiano non sorrida se gli dico che quando in Inghilterra s'è pensato a riformare il pubblico si cominciò a parlare di riformare le ore dei suoi pasti. La sera del 17 ottobre 1903 il Lord Mayor, che nel suo anno d'ufficio deve mangiare per turno con mezza Londra, ha dato un banchetto ai giornalisti, ai letterati, ai commediografi e agli attori. Al toast dell'arte drammatica, o, come dicono gli inglesi, del dramma, rispose A. W. Pinero e il suo discorsetto brioso fu all'altezza della eloquenza conviviale anglosassone. Era quella — disse presso a poco l'autore di *Seconda Moglie* — una delle rare occasioni in cui il pranzo e il dramma si incontravano da buoni amici; perchè di solito essi erano in pieno antagonismo! E l'arguto autore proseguì affermando che la ragione per cui il teatro di prosa soffre è una sola: l'ora tardi in cui i londinesi si mettono a tavola! Piuttosto che anticipare il pranzo o mangiare in fretta per arrivare in tempo all'alzarsi del sipario il londinese va al music-hall dove si può giungere con comodo a qualunque ora. Non era dunque il caso di riformare i pasti? Non si poteva incoraggiare l'*high tea* (il thè sostanzioso con tartine, pesce affumicato, vegetali, ecc.) verso le cinque, incominciare gli spettacoli teatrali alle sette o alle sette e mezzo, anzichè alle otto e mezzo, e lasciare il tempo per una buona cena dopo lo spettacolo?

L'idea lanciata dal Pinero alla *Mansion House* dopo lo champagne fu raccolta - manco a dirlo - la mattina dopo da tutta la stampa e discussa per dei mesi. Fu una discussione interessantissima e appetitosa alla quale contribuirono autori, critici, *playgoers*, albergatori e cuochi e in cui si palleggiarono argomenti artistici e culinarî d'ogni sorta e d'ogni sapore. L'O. P. Club — che in questi ultimi anni è stato una specie di Casa di Salute per tutte le infermità drammatiche — organizzò un plebiscito. A che ora dovevano incominciare le rappresentazioni? La votazione fu piuttosto scoraggiante. John Bull, conservatore in tutto, lo è specialmente per ciò che riguarda il suo beef e le sue patate. E così malgrado l'iniziativa conciliatrice del Pinero il pranzo e il dramma rimasero e rimangono antagonisti.

A Parigi, a Vienna, a Roma l'andare a teatro non è impresa così ardua come a Londra. Si va alla commedia stasera? Voi potete tornare tardi dal vostro ufficio o dal vostro studio, mangiare in pace il vostro desinare, poi, una spazzolata agli abiti, un colletto nuovo, un paio di guanti, una vettura o un tram e via! Ma a Londra è ben altra cosa. Per trovarsi puntualmente alle otto e mezza al teatro di prosa, bisogna aver preso i biglietti qualche giorno prima, andare a casa dalla City un'ora prima del solito, vestirsi in *evening dress*, e rimettersi in treno per un'altra mezz'ora o più! Come vedete è tutta una operazione lunga e complicata.

Ma, penserà il lettore, non si potrebbe renderla più sbrigativa, abolendo per esempio l'*evening dress*? O che c'è proprio bisogno della coda di rondine e del *decollété* per andare a sentire una tragedia di Shakspeare o una recita di Sara Bernhardt? La pro-

posta — anche più rivoluzionaria — venne fatta dall'attore-direttore George Alexander del teatro di St. James's. Ma non l'avesse mai fatta! Sentite come il *Daily Mirror* — il giornale delle signore — l'ha accolta. «Noi confessiamo di aver letto la lettera di Mr. George Alexander nel *Daily Telegraph* con malinconica sorpresa. Ciò che ci riempie di stupore; ciò che ci fa palpitare per l'apprensione e ci induce quasi a dubitare della stabilità dello stesso universo — *and tempts us to question the stability of the universe itself* — è che un gentiluomo così compito come direttore ed attore, abbia a trattare il teatro con tanto poco rispetto!... Noi siamo state scandalizzate per la proposta del Pinero di abbandonare il nostro desinare allo scopo di agevolare la frequenza al teatro di prosa, ma ben maggiore è ora la nostra indignazione. E' per questo, domandiamo noi, che le poltrone del St. James's sono regolarmente piene di signore belle e appassionate? E' per questo ch'esse languiscono, una sera via l'altra, nei palchi, sospirando per ogni lampo che guizzi dagli occhi di Mr. Alexander? E' per questo che i giovani, i quali vogliono studiare la moda, vanno al St. James's? E' per questo che le nostre cugine di provincia contano con un fremito i giorni che loro mancano prima di venire a Londra per vedere Mr. Alexander e... morire? Ah, non si potrebbe dare più atroce crudeltà... Ma, ammesso, con un brivido d'orrore, che la proposta di Mr. Alexander si attuasse, forse che ne migliorerebbero le sorti del teatro di prosa?»

No, si tranquillizzino le scrittrici del *Daily Mirror* e le loro gentili lettrici, le sorti del teatro di prosa non migliorerebbero. Ci sono dei gentiluomini compiti come l'Alexander che non credono all'abolizione

dell'*evening dress,* come non credono nell'abolizione della censura. Con delle riforme parziali — essi vi dicono — non arriveremo mai a nulla. Se vogliamo salvare l'arte drammatica inglese dal fallimento, dobbiamo fare appello allo Stato!

Ahimè, anche questa non è una trovata; è la vecchia fisima del teatro nazionale che fa la sua comparsa in Inghilterra dopo aver fatto dire tante corbellerie e sciupare tanto inchiostro in Italia per più di un secolo; la fisima dei teatri sussidiati, delle scuole di recitazione istituite dal governo, dell'arte municipalizzata! In tutti i paesi e in tutti i tempi è sempre così.

Quando l'arte drammatica non sta ritta sulle sue gambe si invoca il puntello dello Stato, quasicchè lo Stato potesse dare al pubblico il gusto, al commediografo il genio e all'attore quel *diable,* di cui il Voltaire parlava alla Duchesnoi! La miglior cosa che lo Stato possa fare per il teatro come per ogni altro genere letterario — ha detto benissimo Ferdinando Martini — è quella di lasciarlo in pace. Al Mirabeau che gli domandava come mai non avesse dato incoraggiamento alla letteratura nazionale Federico II rispondeva: E che avrei potuto io fare di tanto proficuo ai letterati tedeschi, quanto il non occuparmene e non leggere i loro libri?

Ma provatevi a fare di questi ragionamenti agli inglesi o a citar loro le savie parole di Federico II. *Made in Germany!* Sarebbero capaci di rispondervi. Nè l'Inghilterra è un piccolo paese come la Prussia del 1700: l'Inghilterra è un grande impero e in tutti i grandi imperi lo Stato ha sempre protetto e incoraggiato la letteratura: Augusto, Luigi XIV, Napoleone... Mentre noi.... Dove volete trovare uno

Stato artisticamente più beota del nostro? uno Stato dove non esiste neanche un'Accademia, la quale aggiunga «les choses agréables aux nécessaires, et l'ornement à l'utilité?» Pittori, scultori, commediografi, poeti e romanzieri, sono in questo perfettamente d'accordo. Essi si sentono un po' umiliati nel vedersi trascurati da un governo che prodiga tante attenzioni e tanti onori ai birrai e ai distillatori di whisky!

Quando il re e la regina d'Italia furono ospiti del Lord Mayor al Guidhall nel novembre del 1903 comparve una protesta sul *Times,* perchè al banchetto dato in onore dei sovrani del paese più caro all'arte, erano stati invitati i commercianti della City, le rappresentanze del parlamento, dell'esercito, della marina, del clero, della giustizia e non una sola personalità del mondo artistico inglese. E il poeta William Watson richiamava quasi contemporaneamente l'attenzione dei lettori della *Formightley Review* sul fatto che fra tanti baronetti e cavalieri creati annualmente dal re non si era quasi creduto degno uno scrittore del titolo di *sir.*

O tempora! o mores!

Eppure le cose non erano sempre andate così indegnamente! Chè le piccole ed oscure città dell'Inghilterra medievale erano più sollecite dell'arte drammatica che non le moderne metropoli con tutti i loro Borough e County Councils. Nel trecento e nel quattrocento Coventry, York e Chester organizzavano le sacre rappresentazioni o *miracle plays* a spese delle diverse corporazioni d'arti e mestieri e avevano, come si direbbe oggidì, dei teatri municipali. I membri delle corporazioni dovevano non solamente pagare le spese delle rappresentazioni ma prendervi parte

con impegno e coscienza. Non meno zelanti dei greci, i quali, come ci avverte Luciano, se gli attori, per disgrazia, recitavano male la parte di una divinità li frustavano a sangue, gli anziani o *gubernatores* di Beverley multavano nel 1452 di santa ragione un povero tessitore «quod nesciebat ludum suum». Ne le rappresentazioni delle *miracle plays* erano assegnate a caso alle varie corporazioni: ma ad ognuna di esse si affidava quella per la quale pareva dovesse avere certe speciali attitudini; così l'episodio di Noè colla sua arca ai barcaioli, quello de' Magi agli orefici, quello della disputa nel Tempio agli scrivani, quello della Cena ai fornai e quello dei Demoni rosolanti i peccatori nell'inferno ai... cuochi!

Sull'insieme poi dello spettacolo esercitava una diretta sorveglianza e controllo la Corporazione Mucipale, che puniva gli attori i quali non agivano «bene et sufficienter» e che talora forniva a sue spese i menestrelli e i rapsodi, come oggidì il Comune fornirebbe da noi gratuitamente per certi spettacoli la banda cittadina.

Bei tempi in cui i «gubernatores et digniores villae» facevano a gara nel favorire l'arte rappresentativa; in cui non era ancora scoppiato il deplorevole dissidio fra il dramma e la Chiesa, cosicchè papa Clemente poteva inviare mille giorni di indulgenza per ogni spettatore presente alle *miracle plays* di Chester!

Oggi non si esigerebbe tanto nè dai *gubernatores* della City nè dai *digniores* di Westminster e nemmeno dall'arcivescovo di Canterbury che fa le veci del papa. Ma al Cancelliere dello Scacchiere che concede tanti milioni di sterline per la missione civilizzatrice dell'impero in Africa ed in Asia si dice: o

non potreste pensare anche un po' al gusto imbarbarito del nostro pubblico in patria? non potreste fissare una somma relativamente piccola per dotare un teatro di prosa? Si ovvierebbe così agli inconvenienti creati dal sistema del *long run;* si imporrebbe un repertorio vario ed elevato; si esigerebbe un dato numero di novità ogni anno; si offrirebbe una buona scuola per gli attori; si incoraggerebbero gli autori e si educherebbe il gusto del pubblico.

Dàgli e dàgli il governo inglese si è finalmente deciso a fare qualche cosa. Ha fatto niente di meno che un'inchiesta in Europa e in America per sapere come funzionino e che frutti diano i teatri sovvenzionati. Quest'inchiesta l'ho qui sott'occhio anch'io, ma a dir vero non mi pare sia tale da confortare gran che la tesi dei fautori del teatro nazionale.

I paesi che fanno di più per la scena di prosa sono la Francia, il Belgio, e la Danimarca. Della Francia è inutile parlare. Tutti sanno dei sussidî concessi dal Parlamento; ma tutti sanno del pari, a cominciare dai parigini, che se il teatro in Francia fu rigoglioso, non lo fu certo in grazia delle sovvenzioni e del controllo dello Stato. I migliori commediografi ed attori hanno trionfato fuori della Comédie e spesso lottando contro le sue tradizioni ed i suoi dogmi.

Augustin Filon, a proposito di questa inchiesta scriveva nel *Journal des Débats* (27 aprile 1904): «Ce n'est pas à moi qu'il appartient de révéler aux Anglais les défaults de notre systeme, les petites misères des nos thèâtres subventionnés et les plaies secrètes de notre Conservatoire. Feignons de croire que ces institutions sont sans défaults et qu'elles ont contribué à la prosperité de notre théâtre... lorsqu'il etait prospère. Prêtons à nos chers voisins le dècret

de Moscou. Au besoin nous pourrions leur en faire cadeau, sans exiger aucune compensation territoriale. S'en trouveront-ils beaucoup plus avancés? Je le souhaite vivement, mais j'avoue que j'en doute un peu».

Nel Belgio il ministro della istruzione pubblica sussidia le prime cinque rappresentazioni delle commedie e dei drammi che ne sono giudicati degni da una apposita Commissione. Il sussidio per ognuna delle rappresentazioni varia da quaranta a centocinquanta franchi, secondo il numero degli atti! In Danimarca il teatro reale di Copenhaghen riceve una sovvenzione annua di 125,000 *kroner* (circa 175,000 lire). Ora il pubblico belga e quello danese sono indubbiamente più raffinati del pubblico inglese, ma ciò si deve a un complesso di ragioni inutili a spiegarsi per chi conosca appena un po' le condizioni sociali e psicologiche di quei due paesi, e non certo alle cure che ivi lo Stato si è preso dell'arte drammatica. Sta intanto il fatto che nel Belgio come in Danimarca i migliori critici sono contrari a questi sussidî, i quali, secondo essi, hanno avuto il solo effetto di incoraggiare la mediocrità. Altrove, come in Germania, in Austria, in Russia, nel Portogallo certi teatri sono sussidiati dalla borsa privata del principe o in una forma indiretta dallo Stato o dal municipio che concedono il terreno o il fabbricato o l'illuminazione o l'esenzione dalle tasse o l'uso del mobiglio, degli scenari e dei costumi.

Gli Stati Uniti con tutte le loro ricchezze non levano un solo centesimo dall'erario per darlo al teatro. Questo parrebbe un buon argomento in favore delle sovvenzioni e del controllo governativo, giacchè negli Stati Uniti l'arte drammatica è appunto povera cosa e volgarissima. Ma, d'altra parte, noi

vediamo che nemmeno i paesi i quali profondono larghe somme per la scena lirica o di prosa, ci danno dei grandi compositori, o autori drammatici.

In proporzione della loro popolazione e del loro bilancio le piccole repubbliche dell'America centrale sono forse più munifiche verso il teatro di qualunque altro Stato del vecchio e del nuovo mondo; eppure, ch'io sappia, questa munificenza non ha fatto fiorire un'arte nazionale nè sul suolo di Costa Rica nè su quello di Guatemala o di Honduras o di Nicaragua o di Salvador! A mio avviso l'unico reale vantaggio che può presentare un sussidio governativo è quello di obbligare la compagnia o il teatro sussidiato a dare un certo numero di buone rappresentazioni per il popolo a prezzi ridotti. L'esperimento fu fatto con ottimi risultati in certe città della Germania, della Norvegia e della Russia.

In Giessen il teatro riceve tremila marchi all'anno dal municipio ma deve dare ogni stagione almeno dodici rappresentazioni popolari, per le quali il prezzo del biglietto di platea è ridotto a cinquanta centesimi e quello del loggione a venticinque.

Anche il teatro di Bergen — la città più artistica della Norvegia — riceve cinquemila *kroner* all'anno dal municipio a patto di dare dodici rappresentazioni popolari a prezzi modicissimi. In Russia i *Narodny Dom* o Teatri popolari, istituiti nel 1898 sono comunissimi. Se ne trovano in Pietroburgo, Varsavia, Kief e Kharkoff e il governo ha speso per questi teatri dal 1898 al 1903 quasi otto milioni di lire!

***

Fin qui abbiamo sentito gl'inglesi. Ma, o m'inganno, quelle che essi adducono sono eventualmente cause indirette, ovvero parziali, del decadimento del loro teatro. Il sistema del *long run*, degli attori-direttori e de' proprietari-caffettieri, la concorrenza del music-hall, il puritanismo, la censura, le abitudini borghesi e convenzionali dei *playgoers*, il disinteresse dello Stato, spiegano fino a un certo punto — se pure spiegano qualche cosa — la mancanza di un teatro di prosa serio, elevato ed artistico. A volere una spiegazione piena e soddisfacente bisogna cercarla nel pubblico: non nelle ore dei suoi pasti, come ha fatto in un momento d'umorismo il Pinero, ma nella natura della sua intelligenza, nella peculiarità dei suoi gusti e nelle condizioni generali del suo spirito.

Perchè, se è forse un'esagerazione il dire che il teatro è emanazione dei tempi, che è buono o cattivo, morale o immorale, serio o frivolo, a seconda degli uomini e dei costumi, è però vero che esso — a differenza delle altre forme letterarie — dipende *per vivere e per prosperare* sopratutto dal favore del pubblico.

Ora il pubblico inglese contemporaneo è esso tale da favorire un teatro fine, intellettuale, artistico, un teatro che, senz'essere nè pulpito, nè tribuna, nè cattedra, abbia un fondo di pensiero e un'atmosfera di poesia; un teatro che non si accontenti di essere soltanto uno svago e un passatempo, ma che miri a dare i forti e complessi godimenti estetici dell' opera d'arte?

Certo, vi è pubblico e pubblico.

Ma in Inghilterra, accanto ad un'eletta aristocrazia intellettuale, che, indipendentemente dall'ambiente, è fine e colta per virtù, dirò così, naturali e spontanee, vi è il «gran pubblico» creato dalla nuova civiltà industriale, colle idee, coi sentimenti e coi gusti che l'ambiente gli è venuto foggiando. Ora questa nuova civiltà industriale e democratica anglosassone, che ha dato un tipo di vita, politicamente, socialmente e moralmente superiore, che ha risvegliato e ringiovanito tutte le migliori energie umane, che ha dischiuso nuove sorgenti di ricchezza e aperto nuovi campi di attività; questa superba civiltà con tutte le sue conquiste scientifiche, le sue meraviglie meccaniche ed elettriche e le sue continue vittorie sulla materia ha fatto ben poco per elevare, ingentilire e raffinare lo spirito delle masse che — in così vaste proporzioni — ha chiamato a partecipare dei suoi innumerevoli benefici.

Essa ha rialzato le condizioni generali del vivere, ha diffuso la ricchezza e reso gli agi accessibili ai più, ma nel cementare, nel plasmare e nell'ordinare le nuove, immense collettività che vivono del lavoro e intorno al lavoro ha dovuto imporre certe leggi d'uniformità senza delle quali non sarebbero possibili nè il funzionamento nè il benessere della nuova società. L'uniformità è l'olio che regola la grande, complicatissima macchina e le permette di girare senza interruzioni e senza guasti: uniformità negli assetti e nei rapporti sociali, uniformità nelle idee, nelle abitudini e nelle esteriorità della vita.

Guardate come vive questa gente. Le casette inglesi piacciono tanto: ma una volta trovato quel modello che, soddisfacendo a tutte le esigenze del *com-*

fort rappresenta il minimo di spesa, venne poi riprodotto su larga scala con una monotonia che finisce per diventare odiosa e insopportabile. Entrando in queste casette della *middle class* voi trovate quasi dappertutto lo stesso ordine e la stessa distribuzione di camere, gli stessi caminetti, gli stessi usci, le stesse comodità, gli stessi mobili, gli stessi ornamenti e gli stessi quadri. Di ogni oggetto di uso comune si è fatto un tipo lavorato a macchina e riprodotto a macchina in migliaia e millioni di esemplari, che sono a buon prezzo e che tutti possono acquistare. Il tipo fisso, uguale, economico; il modello unico, lo *standard,* questo è ciò a cui mira la produzione e a cui si è adattata la consumazione.

Gli inglesi ne hanno fatto un verbo, *standardize: standardizzare,* livellare, uniformare; nelle cose si è scesi al livello della borsa comune: nella letteratura, nell'arte, nel teatro si è scesi al livello intellettuale della massa. E che cosa sia questa letteratura *standard* e commerciale voi lo potete vedere nel libro, nel *magazine,* nella commedia e nel dramma.

In nessun paese del mondo si legge forse tanto quanto in Inghilterra: uomini, donne, fanciulle, ragazzi, sono sempre con in mano un libro o un giornaletto o un *magazine.* I treni che vanno e vengono per Londra, che passano sulle sue case, che rombano nel suo sottosuolo, che girano per i suoi sobborghi sono tutti pieni di gente, che non parla mai, che non guarda fuori del finestrino, che è costantemente assorta nella lettura. La miss va all'ufficio col romanzo sotto il braccio. Gli imperiali degli omnibus paiono altrettanti gabinetti di lettura ambulanti.

Ma che cosa si legge?

Da un'inchiesta fatta nelle Librerie Circolanti — le

grandi dispense che forniscono il cibo intellettuale del pubblico anglosassone — è risultato che i romanzi in confronto degli altri libri sono richiesti nella proporzione di cento a uno. Ogni settimana si pubblicano nel Regno Unito non meno di trenta romanzi nuovi. Solo il cinque per cento di questa straordinaria produzione si vende direttamente al pubblico: il resto va nelle Librerie Circolanti. La più celebre di queste, la Mudie, spesso compera essa sola l'intiera edizione di un romanzo. Bisogna però che sia un romanzo di quello *standard:* che sia pieno di sentimentalismo, di avventure intricate, di episodi sensazionali, che sia sopratutto al di fuori e lontano dalla vita e dalla realtà. E' curioso come gli inglesi, i quali passano per la gente più pratica di questo mondo, si nutrano nelle loro letture delle panzane più inverosimili e fantastiche! Anche gli editori non perdono mai d'occhio lo *standard:* un romanzo veramente artistico non va; l'Hardy e il Meredith non fanno fortuna; ma gli scrittori che abbiano, come si dice nel gergo editoriale inglese, un talento *serviceable and dependable* sono ricercati e pagati profumatamente. Conan Doyle per far risuscitare Sherlock Holmes e scrivere altre dodici storielle sulle sue grottesche avventure intascò la somma di duecento venticinquemila lire! E Sherlock Holmes, che ha fatto pur troppo la sua fortuna anche in Italia, ci dà un'idea approssimativa di cosa sia il romanzo inglese popolare. Altro il gran pubblico non legge. John Morley inaugurando recentemente una biblioteca per il popolo in Woolich ha detto che nelle sue peregrinazioni politiche da un capo all'altro dell'Inghilterra ha avuto modo di entrare in molte case della *middle class* e che è stato ovunque scandalizzato dalla *shocking trumpery*

(sorprendente banalità) che ha visto sugli scaffali dei suoi ospiti. Storie di viaggi e di avventure, *magazines* colla loro pseudoscienza e le loro frivolezze, novelle, racconti e romanzi: ma non un libro di letteratura seria, di storia, di economia, di filosofia o di sociologia che dinoti in chi legge una certa tendenza allo studio, un certo amore al sapere, un certo interessamento per i problemi del giorno.

In Inghilterra non si stampa nemmeno un quinto dei volumi di economia e di sociologia che vedono la luce in Italia. Lo Spencer era ed è assai più noto e studiato non dico da noi, ma dai giapponesi e dai russi, che dai suoi connazionali. Mi ricordo che quando il grande filosofo morì i giornali londinesi dedicarono più spazio al resoconto telegrafico del *match* fra i giuocatori di cricket inglesi e australiani, che si decideva allora ad Adelaide, che non alla sua necrologia. E un mese dopo la morte, essendo stata pubblicata la lettera in cui lo Spencer esponeva certe sue idee sui pericoli della occidentalizzazione dei giapponesi, il *Times* scriveva un articolo di fondo, pieno di fiele, in cui paragonava il grande pensatore ad un mandarino cinese.

Ho ricordato il caso dello Spencer perchè il suo nome e le sue opere ci sono famigliari, ma potrei citare storici, scienziati, poeti, letterati, economisti inglesi viventi che sono assai meglio conosciuti e stimati all'estero che in patria. Gli uomini di pensiero non hanno in Inghilterra alcuna presa e alcuna influenza sul «gran pubblico», il quale è impressionato soltanto dal successo negli affari, nella politica, nello sport e nel.... music-hall! Esso è un pubblico troppo soddisfatto e ammirato di sè stesso, troppo fortunato e troppo ricco, troppo dissipato e troppo con-

tento della vita per faticare soverchiamente il cervello. Solo i malcontenti sono degli intellettuali. Verità questa che deve essere balenata al direttore di quella rivista settimanale londinese che, per stimolare l'intellettualità del paese prometteva «a prize for grumbling» cioè un premio per chi sapesse mostrarsi un po' brontolone! Nè il premio, ch'io sappia, è mai stato assegnato!

Nessuna delle grandi questioni che hanno agitato il continente in questi ultimi cinquant'anni ha mai sfiorato la pelle del «gran pubblico» inglese. E' un bene o è un male? è una fortuna o una disgrazia? Io non so: ma so che i giovani i quali vengono a Londra da Parigi, da Berlino, da Vienna, da Milano sono tutti quanti impressionati sulle prime di quest'ignoranza ed indifferenza. Forse tale apatia intellettuale del pubblico inglese è la ragione della sua forza sociale. Esso ha un'istintiva diffidenza per le idee, per le abitudini, per le cose di marca straniera. Quando nel 1903 i parlamentari inglesi colle loro famiglie restituirono la visita ai loro colleghi francesi, furono ricevuti ovunque trionfalmente, portati in giro per tutta la Francia, colmati di cortesie e di feste. A Bordeaux si diede loro un banchetto coi vini più vecchi e prelibati, custoditi gelosamente da mezzo secolo nelle cantine per le occasioni grandi e solenni: era tutto ciò che di più ambito e prezioso gli abitanti di Bordeaux potevano offrire, ma i parlamentari inglesi domandarono gentilmente... del whisky!

Al pari delle idee anche le letterature straniere trovano una grande difficoltà a passare la Manica. Un giovane italiano di media coltura, un avvocato, un medico, un impiegato, un giornalista ha sempre una certa conoscenza della produzione letteraria, artisti-

ca e drammatica degli altri paesi. Quando non ha questa conoscenza, ne sente, con rossore, la lacuna: ha la curiosità, il desiderio o almeno la disposizione ad accogliere con simpatia ogni prodotto d'oltre alpe. Noi abbiamo avuto i nostri entusiasmi per il Goldsmith, per Walter Scott, per il Dickens, per lo Shelley e per il Byron: anche di molti artisti inglesi moderni leggiamo con interesse i libri e studiamo le tendenze: la Eliott, i Browning, lo Swinburne, lo Stevenson, il Caine, l'Hope, il Wells, il Kipling sono tutti nomi, dal più al meno, noti fra noi.

Ma che cosa sa il «gran pubblico» inglese dei nostri poeti e dei nostri romanzieri? C'è stato un momento in cui la fama del D'Annunzio parve riecheggiare da Parigi a Londra: alcuni dei suoi romanzi furono tradotti, ma l'editore ha dichiarato di aver fatto un pessimo affare e non ha ritentato la prova. Il Fogazzaro e la Serao — benchè per certi rispetti più meritevoli — ebbero anche minor fortuna e fuori della cerchia di un pubblico eletto e ristrettissimo, sono ora completamente ignoti.

Di uno tra i nostri più forti romanzieri — forse il più tipico e il più sincero — furono tradotti due romanzi: l'editore non diede mai i conti: il romanziere un bel giorno volle veder chiaro nella cosa ed io mi incaricai di andare a fare le sue rimostranze. Ebbene, l'editore mi provò coi registri alla mano che dei due romanzi erano state vendute ventidue copie e che tutto il resto dell'edizione era stato dato alle fiamme — come è uso della casa — dopo che avea ingombrato inutilmente il magazzino per cinque anni! Che più? Di Giosuè Carducci venne pubblicata dagli editori anglo-americani Harpers una accurata traduzione delle poesie scelte, ma di tutta l'edizone si è venduta in Inghilterra e in America *una sola copia.*

Queste curiose idiosincrasie intellettuali del «gran pubblico» inglese, questa sua incapacità di sentire e apprezzare un'arte seria e pensosa, questa sua uniformità e volgarità di gusti, sono ancora più evidenti nel teatro che nel libro. Se ogni realtà e idealità della vita sono esulate dalla letteratura *standard* del «gran pubblico», se l'inglese delle classi medie quando la domenica si sprofonda nella sua poltrona a dondolo e prende un libro in mano non domanda alla lettura altro che un passatempo sterile ed innocuo, quando alla sera del sabato va a teatro, dopo aver mangiato e bevuto allegramente, non domanda nè di più nè di meglio che un temperato e piacevole titillamento dei sensi per fare una buona digestione.

La sua vita è così monotona, le sue abitudini sono così meccaniche, i suoi giorni così soddisfatti, la sua ideazione così semplice e indolente, il suo senso critico così ottuso, la sua morale così ortodossa e il suo spirito così egoista ch'egli non porta nulla al teatro con sè: nessun interesse nella rappresentazione di lotte psicologiche, che non hanno mai turbato la sua anima, nesuna curiosità pei problemi sociali, che non hanno mai preoccupato il suo pensiero, nessun desiderio di intendere e di penetrare l'essenza intima degli uomini e delle cose, in mezzo a cui egli si muove automaticamente e inconsciamente come la rotella di una macchina.

Però non è meraviglia che sulla scena inglese trionfino l'artificio, l'assurdo, la banalità, lo spettacoloso e la puerilità; che l'articolo teatrale sia stato *standardizzato* come tutti gli altri articoli di commercio; che ci sia un *reçipe* per l'operetta, per la commedia e per il dramma. Alla prova generale di una *musical comedy* o di un nuovo lavoro drammatico sono spes-

so invitati i direttori delle grandi Librerie Circolanti, che vendono anche i biglietti di teatro. Essi vedono se la produzione risponde a quel dato tipo, a quel dato modello che ci vuole per i gusti del «gran pubblico; se sì, acquistano tutti i palchi, le poltrone, le sedie per cinquanta, ottanta, cento rappresentazioni, tanto sono sicuri del successo che avrà.

Di chi la colpa?

Ogni pubblico ha il teatro che si merita e quello che affolla costantemente i teatri inglesi è un pubblico bambino.

«Alla rappresentazione di *Sweet Nell of old Drury* io mi trovavo nell'ultima fila di poltrone — scriveva un giorno Arthur Symons, il colto e genialissimo critico dell'*Academy* (1). Il mio posto non era molto adatto per vedere e udire la commedia, ma pareva fatto a posta per osservare la platea ed io mi misi a studiare i miei vicini. Tutte le volte che sul palcoscenico si diceva una stupidaggine, tutte le volte che Miss Giulia Neilson, nel personaggio di Nell, si scorpacciava dalle risa e trabacollava pesantemente sulla scena, la platea andava in sollucchero dalla gioia. Ogni tratto ciarlatanesco deliziava il buon pubblico! Artifici così meschini che un ragazzo avrebbe avvertito e se ne sarebbe offeso, erano accettati in perfetta buona fede e passavano inosservati. Io ci ripensavo ieri quando ebbi modo di conversare con un giovane poeta svedese di passaggio in Londra. Egli mi diceva di aver visitato la maggior parte dei nostri teatri e di aver notato, con sorpresa, che i lavori rappresentati sulle nostre scene maggiori erano tali che in Svezia e in Norvegia non si darebbero nemmeno nei

(1) 1 Marzo 1902.

teatri di terz'ordine. Ma qui nessuno ci badava. Il pubblico inglese gli faceva l'effetto di una riunione di fanciulli: esso prende tutto ingenuamente e in buona parte: ride quando si vuole che rida e piange quando si vuole che pianga. Non una traccia, non un segno di senso critico, di discernimento, di finezza! Egli era stupefatto perchè gli si era detto che Londra è il centro della civiltà! Ebbene — concludeva il Symons — io cercherò di ricordarmente per l'avvenire e quando vedrò applaudita qualche pessima commedia pessimamente recitata penserò: sta bene, si tratta solo di fanciulli: *it is all right, it is only the children!*»

II

Il teatro di costumi — Un nuovo dramma o sveniamo! — L'errore del Filon — Il palcoscenico e la strada — Valentuomini e capitani — H. A. Jones e il suo realismo spicciolo — *Santi e Peccatori* e *I bugiardi* — Un astro nascente: A. Sutro — J. M. Barrie — Umorismo e modestia scozzesi — *Il mirabile Crichton* — L' ultima bizzarria del Gilbert — A. W. Pinero — Ragione della sua produzione varia e alternata — *Il gaio Lord Quex* — La tecnica del Pinero — Oscar Wilde — *La duchessa di Padova* — Risurrezione dell'artista e riabilitazione dell' uomo? — Il piccolo pubblico — La *Stage Society* — Ibsen in Inghilterra — Verso un teatro di repertorio.

«A new drama or we faint»: un nuovo dramma o sveniamo! Tale il titolo di un opuscoletto stampato in Londra del 1853 e che un giorno, non so come, mi è capitato tra le mani al British Museum. Se i moderni Geremia del teatro inglese lo hanno letto vi avranno certo trovato di che consolarsi. Pare infatti che la crisi tanto lamentata oggidì, sia di lunga data e che il male abbia alcune delle sue radici ben lontane e profonde.

Usando la patetica immagine dell'opuscoletto in parola noi potremmo dire che il secolo decimonono è stato per l'Inghilterra un secolo di continuo sve-

nimento drammatico. Vi furono, è vero, alcuni attori che si distinsero particolarmente nel repertorio shaksperiano, come il Kean, il Macready e più tardi l'Irving, ma non un autore di polso, non una commedia, non un dramma degni di nota: un deserto, un vuoto, anche più desolante di quello che va in Italia dal Goldoni a Paolo Ferrari.

Quale infatti poteva degnamente rimanere dei lavori di un Lord Bulwer Lytton (autore anche di quei noiosissimi *Ultimi giorni di Pompei* ch'ebbero in Italia un momento d'immeritata popolarità) o di un Tom Taylor o di un Dion Boucicault o dello stesso Tom Robertson che pure fu il migliore di tutti?

La produzione nazionale, specie nella prima metà del secolo, era cosa da far pietà. William Gifford, il primo mordacissimo direttore della *Quarterly Review* ed una specie di Barretti inglese (2), sentenziava intorno al 1810: «Pare che tutti gli imbecilli del Regno Unito, si siano data l'intesa di scrivere per il teatro!» Il solo autore, non imbecille, che abbia veramente trionfato sulla scena inglese è stato lo Scribe.

Egli ed i suoi connazionali hanno invaso pacificamente l'Inghilterra e per anni ed anni non si sono date in Londra e nelle provincie altre commedie che le francesi. Pareva cosa convenuta che la drammatica, come il *claret,* dovesse venire d'Oltre Manica. I teatri stessi erano battezzati con nomi francesi: nello Strand c'era il teatro Sans Pareil e in Leicester Square c'era il Sans Souci.

Del resto chi voglia conoscere le povere vicende

(1) Quello stesso di cui ci parla, con mal celato dispetto, il Foscolo nelle sue lettere londinesi.

del teatro inglese nel secolo decimonono legga il libro che ne ha scritto Augustin Filon (1). Il libro e più ancora la sua storia, sono interessantissimi.

Il Filon dopo aver caracollato con mirabile eleganza per il deserto drammatico dei primi settanta e ottanta anni del secolo era giunto a una piccola oasi verde.

Le belle battaglie critiche di William Archer, l'interesse per le opere di Ibsen, rivelato al pubblico inglese da Edmund Gosse, le balde iniziative dell'attore Tree, la comparsa di lavori come la *Second Mrs. Tanqueray* e *Saints and Sinners*, l'istituzione del Teatro indipendente, spiccavano in questa oasi verde, come germi di una nuova promettente fioritura artistica. Finalmente! «Il y a un théâtre anglais». Ma non l'avesse mai scritto! Otto anni più tardi, perdute tutte le speranze colle quali il suo libro si chiudeva egli riconosceva malinconicamente l'erorre e tesseva l'elogio funebre di quel teatro di cui aveva creduto di poter annunciare e salutare la nascita. «Le drame anglais, à peine né, se meurt» (1).

Gli è, ch'era nato morto! Un teatro non può vivere, nè fiorire, quando non si nutra dei succhi della realtà: quando non sia vero nella sostanza, personale nell'osservazione, sincero nell'espressione. Ed è appunto tutto questo che è mancato al manipolo dei commediografi che avevano dato tante speranze al Filon: realtà, verità e sincerità.

Io non dimenticherò mai certe prime impressioni del mio soggiorno londinese. Solo, in mezzo a cinque millioni di uomini — gli uomini meno espressivi

---

A. Filon - *Le Théâtre Anglais*, Paris, Calman Lévy, 1896.

Journal de Débats, 27 Aprile 1904.

e meno comunicativi di questo mondo! — senza amici, senza conoscenze, inesperto ancora della lingua, io sono rimasto a lungo sotto l'incubo dell'ignoto — il più terribile, il più affannoso, il più snervante di tutti. Londra era per me una grande sfinge, mostruosa e nemica.

Non solamente tutte le porte mi erano chiuse: ma io non potevo nemmeno leggere negli occhi, nel pensiero, nell'animo, nella vita di questa gente. Tutto mi riusciva così diverso, e così dolorosamente diverso, di quanto mi ero immaginato! Mi ricordo che per farmi un'idea della gente in mezzo a cui ero venuto, pensai, fra l'altro, di frequentare il teatro di prosa. E lo feci fiduciosamente per un paio di mesi; ma, ahimè, se ho voluto conoscere gli inglesi ho dovuto cambiar sistema.

Invece di vedere riprodotti sulla scena, come mi lusingavo, caratteri, tipi, passioni e costumi del paese, vi vedevo vecchi *clichés*, che mi erano famigliari, intrecci sensazionali, situazioni inverosimili, uomini e donne che non potevano essere nè inglesi, nè francesi, nè italiani. Tutto mi pareva manierato, falso, sentimentale, melodrammatico, senza un accento di verità, senza un tocco di colore originale, senza una sensazione di realismo.

Dopo un atto o due di tali commedie e di tali drammi, provavo il bisogno irresistibile di uscire da quell'atmosfera artificiale, di uscire nella strada e di respirare. Che importa? C'erano la nebbia gialla, il fumo nero, il viavai fastidioso; c'erano la folla anonima e imperscrutibile, il bello e il brutto, il magnifico e il grottesco dell'immensa città; c'era la pulsazione potente, irritante, inafferrabile del grande ignoto che mi tormentava e mi affascinava, ma c'era

almeno la vita, la vita vera, piena e vissuta, che straripava da tutte le parti.

Dalla strada al palcoscenico il tratto è breve, ma è come se vi fosse di mezzo la muraglia della Cina. Il teatro inglese è al di là e al di fuori della vita inglese. Il romanzo, la poesia, la pittura, il giornalismo, vivono dal più al meno di questa vita, ne colgono gli echi, ne rendono le espressioni: il teatro no. Questa stupenda società imperiale, padrona del mondo e schiava anch'essa delle sue debolezze, questa società così grande e così piccina, mossa da tante forze diverse, attraversata da tanti interessi, agitata da tante passioni; questa società così piena di contrasti e di contraddizioni, di grandezze e di viltà, di virtù e di vizî, di ricchezze e di miserie, di volgarità e di raffinatezze, non esiste per il teatro inglese. Questa stessa Londra, dove la vita erompe e si spande, s' innalza e s' abbassa, lotta e riposa, trionfa e bestemmia, fischia e sorride, in tutte le sue forme, in tutto il suo *patos*, in tutte le sue bellezze e in tutte le sue lordure; questa Londra paradossale, dove il reale ha sempre qualche cosa di fantastico e il brutto ha sempre qualche cosa di bello, questa Londra ammaliatrice che finisce per stregare anche chi l'ha odiata non esiste per il teatro inglese. Per il teatro inglese esistono dei pettegolezzi di provincia, dei lords e delle ladies convenzionali, dei pasticcietti storico-romantici, degl'intrighi di salotto, dei fattacci di cronaca e delle melensaggini sentimentali!...

***

Eppure tutta una schiera di valentuomini e di.... valorosi capitani lavora e combatte per questo teatro: A. W. Pinero, H. A. Jones, J. M. Barrie, A. Sutro, S. Grundy, G. R. Sims, R. C. Carton, H. Chambers, H. V. Esmond, Mrs. Craigie (John Oliver Hobbes), H. H. Davies, Anthony Hope, il capitano Robert Marshall, il capitano Basil Hodd, ecc. ecc. E tutti quanti sono di una fecondità perfino imbarazzante. Ce n'è uno — il cui nome ho lasciato negli eccetera — che fa costantemente un'inserzione nella prima pagina di *Playhouse* per offrire «nuovi drammi sempre pronti per le stelle del palcoscenico o per gli impresari» — *for stars or managers* (vi raccomando l'alternativa!). Valentuomo, del resto, anche lui e forse valente scrittore. Perchè non è l'abilità che manchi a questa schiera di commediografi, non la tecnica, non lo spirito, non la maestria scenica. Anzi! William Archer ha scritto uno dei suoi migliori articoli critici sulla *curse of cleverness* ossia sulla disdetta d'esser troppo bravi!

Gli è che a furia di esser bravi, ingegnosi e spiritosi, a furia di lavorare *for stars and managers*, si direbbe che questi commediografi abbiano dimenticato che, scrivendo per il teatro, si può scrivere incidentalmente anche per l'arte. Disdetta tanto maggiore in quanto fra essi ve ne sono alcuni dotati indubbiamente di eccellenti qualità.

Prendete Henry Arthur Jones.

Il Jones è, se non altro, il commediografo delle buone intenzioni e dei buoni titoli. Egli è un puro inglese: viene dal cuore dell'Inghilterra, il Birmin-

ghamshire; gode di una bella fama ed è sui cinquantacinque anni: quanto è a dire che non ha ancora finito di scrivere per il teatro, di ammucchiare delle sterline e di fare del cattivo sangue aprendo il *Times* la mattina dopo di ogni sua *première*.

Il Wakley — il critico del grande giornale londinese — non lo ha mai voluto prendere sul serio e questo è il rodio del povero Jones. Una volta egli ha perduto la pazienza ed ha fatto chiudere la porta del teatro in faccia a Mr. Wakley: ne seguì uno scambio di lettere pepate, una polemica su tutti i giornali, una chiassata letteraria, una bega che ha esilarato il pubblico per qualche settimana. Ma non parliamone per ora: ora dobbiamo essere seri come ci impongono le buone intenzioni ed i buoni titoli di H. A. Jones!

Questo colto, intelligente e prolifico commediografo, ha scritto in più riprese sulle riviste e anche in un libro «The Renascence of the drama» ed ha detto in molte conferenze delle condizioni del teatro inglese. I suoi saggi e discorsi critici, sebbene un po' enfatici, sono pieni di giudiziose osservazioni. Il teatro deve ritrarre la società qual' è, ne deve studiare e riprodurre tutte le manifestazioni, tutte le classi e tutti i problemi. Nulla gli deve essere vietato: nè la religione, nè la politica, nè la morale; deve essere realista e presentare fedelmente il quadro della vita in una prospettiva critica ed educatrice.

D'accordo. E' stato leggendo alcuni dei suoi saggi che io ho voluto conoscere con vivo interesse l'opera del Jones. Se l'autore metteva in pratica i precetti del critico, certo avrei trovato in lui un vero e forte drammaturgo. Ma, ahimè, un conto è

dire e un altro è fare: di buone intenzioni è lastricata, oltre quell'altra che sapete, anche la strada che mena al palcoscenico. Nè si può perdonare a Mr. Jones critico la disillusione che dà Mr. Jones autore.

Egli ha scritto in un quarto di secolo venti o venticinque commedie e drammi. I loro titoli ne sintetizzano i propositi e sono anch'essi ottimi: *I crociati, Giuda, Il caso della ribelle Susanna, Santi e peccatori, Il trionfo dei Filistei, I bugiardi,* ecc. Non vi viene di pensare a tutto un contenuto largo e comprensivo, a una pittura della società inglese contemporanea, a un procedimento analitico e a un intento filosofico? Jones, si direbbe, è un realista.

E infatti di elementi reali sono sparsi i suoi lavori scenici, elementi raccolti con acutezza di osservazione e resi con vigoria di tocco. Spigolandoli dalle sue commedie e mettendoli insieme io credo che se ne potrebbe fare una galleria interessante di tipi e di macchiette. Ma con tutto il suo realismo spicciolo egli non ci ha dato una sola commedia realista. E la ragione è molto semplice. Gli elementi reali che indubbiamente il Jones reca sul palcoscenico sono poi guastati da un'atmosfera sentimentale e da una trattazione retorica.

Il Jones, pur troppo, risente sempre il suo difetto d'origine: egli ha cominciato collo scrivere dei melodrammi e dei drammi sensazionali e non si è mai potuto alleggerire la mano. Le sue creazioni sceniche mancano di finezza: i suoi svolgimenti mancano di eleganza. In lui si sente quasi sempre un artista, ma un artista imperfetto e direi quasi embrionale.

Consideriamo brevemente una delle sue prime e più fortunate commedie, *Santi e peccatori* (Saints

and Sinners), rappresentata al Vaudeville nel 1884. Il tema non potrebbe essere più felice: uno studio del bigottismo bottegaio e del puritanismo anglo-sassone: una pittura di ambiente di provincia, colle sue ipocrisie e colle sue cattiverie: l'ambiente, per certi rispetti, del *Nemico del popolo* di Ibsen.

Fletcher, un ministro nonconformista, un ingenuo che dà tutto il suo denaro ai poveri, che vive di sermoni e di carità, è alle prese con alcuni membri della sua congregazione di dissenzienti. Egli tutela i beni di alcuni orfani ed uno speculatore — che è uno dei più devoti frequentatori della cappella — vorrebbe fargli firmare un contratto che sarebbe la rovina de suoi tutelati. Il ministro, avvertito in tempo del giuoco, si rifiuta e respinge anche sdegnosamente il denaro col quale lo si vorrebbe corrompere. Hoggard — l'affarista — è un pezzo grosso della congregazione, giura vendetta al ministro e briga per farlo cacciare. Non gli è difficile trovare degli alleati. Il droghiere Prabble, per esempio, l'ha a morte con Fletcher perchè non ha mai voluto denunciare dal pulpito la cooperativa del paese, la quale lo costringe a ribassare i suoi prezzi!

Nè tarda l'occasione della vendetta. Il ministro ha una figlia, Letty, che si lascia sedurre da un bel capitano e fugge con lui a Londra. Il povero padre sa, ma tace, per non sollevare uno scandalo e rovinare sua figlia. Egli spera sempre che ritorni e un giorno, dopo un mese di sofferenze, avendo saputo dove trovarla, corre a lei, le perdona, la strappa al suo seduttore e la riconduce a casa. Qualche cosa più della casa — *home! home!* — la riconduce alla vita raccolta, buona e virtuosa d'un tempo!

Nessuno sospetta in paese della scapppata: pa-

dre e figlia potranno tenere ancora la fronte alta davanti alla Congregazione. Ma essi hanno fatto i conti senza Hoggard. La prima domenica, dopo il ritorno della pecorella smarrita, che il ministro deve predicare, l'affarista lo prende a parte in sacrestia e gli mette il dilemma: o firmare quel tal contratto o uno scandalo e la perdita del posto. Se il ministro si rifiuta ancora Hoggard entrerà nella cappella, dove i dissenzienti sono già raccolti per udire il sermone, e rivelerà loro l'onta di sua figlia. Ma il buon ministro non esita: il cristiano è più forte in lui del padre: non solo si rifiuta al turpe mercato, ma si lancia all'uscio della cappella e tenendosi abbracciata la figlia ne confessa egli stesso ai fedeli la triste avventura. Ogni volta che il povero uomo si interrompe per il dolore e la vergogna della confessione, Letty, che si è pentita e che prova un sollievo in quella denuncia pubblica della sua colpa gli fa coraggio: «Va avanti, va avanti, papà!» E' un'ottima scena che chiude un dramma condotto fin qui, con parecchi artifici, ma con molta sincerità di espressione, con una presentazione intera e felice di caratteri, con una pittura satirica ed efficace di un ambiente, anzi di tutto un mondo di piccole miserie morali mascherate dall'ipocrisia religiosa. Il dramma dovrebbe finir lì. Ma il Jones vi ha aggiunto un quinto atto per farci sapere che il capitano seduttore è stato ucciso in India, che l'affarista è fallito ed è ricercato dalla polizia, che Letty si è completamente riabilitata e che il buon ministro, dopo quattro anni di squallida miseria, ritornerà alla sua cappella, di cui i dissenzienti sono venuti ad offrirgli ancora il posto.

E' un atto inutile, falso e romantico da cima a fon-

do che distrugge l'impressione del lavoro e che tradisce la mano pesante dell'antico scrittore di melodrammi. Ma il realismo di H. A. Jones è sempre tradito così. Una volta che ha la visione lucida di un carattere e di una situazione, invece di seguirne i casi fino alle loro ultime spietate conseguenze, logiche ed umane, il Jones è sempre tentato di rabberciarli alla meglio, di smussarli e di arrotondarli. E' questo il suo difetto. Fra H. A. Jones e l'arte ci stanno, pur troppo, di mezzo le sue rabberciature.

Prendiamo ora un'altra delle sue commedie, una delle più recenti e delle migliori — forse la migliore — che abbia scritto. *I bugiardi* (The Liars) vorrebbero essere una vera e propria commedia di costumi. Personaggi e macchiette sono tratteggiati con maestria; l'ambiente è reso alla perfezione. Ecco quì tipi dell'alta borghesia inglese, ricca, sfaccendata, leggera, gaudente: ecco quì in Lady Jessica Nepean il ritratto della signora di una certa società londinese, frivola, spiritosa, spensierata, impura senz'essere disonesta, la quale non sa che per una donna è egualmente pericoloso scherzare colla sua indipendenza, com'è pericoloso scherzare col fuoco.

Lady Jessica ha per il marito l'indifferenza ed il disprezzo delle sue pari. Le donne della *smart-set* — ossia di quella che, con frase inusitata in Inghilterra, noi diremmo la *high-life* — sono educate a vedere e gustare il mondo attraverso un motto di spirito e Lady Jessica non può sopportare suo marito perchè è incapace di comprendere uno scherzo. Le piace invece Falkner, un brillante ufficiale, che ha reso in Africa grandi servizi all'impero e rende a lei l'omaggio di un corteggiamento appassionato. Quando il marito geloso le minaccia una scena ecco che cosa risponde Lady Jessica serenamente:

LADY JESSICA.

Si, credo che Falkner sia profondamente innamorato di me.

NEPEAN.

Te lo ha detto lui?

LADY JESSICA.

No.

NEPEAN.

No?

LADY JESSICA.

No, ma solo perchè io mi affretto sempre a interromperlo.

NEPEAN.

Oh, ti affretti a interromperlo tu...

LADY JESSICA.

Già, è molto più piacevole averlo per un po' e poi...

NEPEAN.

E poi cosa?

LADY JESSICA.

Cosa! cosa! Insomma è piacevole essere ammirate.

NEPEAN.

E tu accetti la sua ammirazione?

LADY JESSICA.

Ma naturalmente! E perchè no? Se Falkner mi ammira non è questo il più gran complimento che mi può fare? E se egli ti risparmia la noia di esser civile con me, adulandomi, complimentandomi e usandomi le mille piccole delicate attenzioni che vincono il cuore di una donna, mi pare che tu dovresti essergli grato del peso di cui ti solleva....

In questo breve dialogo è lumeggiata tutta la psicologia coniugale della *smart set.* La moglie inglese dell'alta borghesia oziosa e viziata parla così ed echi di questo dialogo si sentono spesso nella Corte di Divorzio. Viva la sua franchezza, direte voi, riandando le vostre nozioni di geografia coniugale e pensando che altre mogli aggiungono all'inganno

la simulazione. E avreste ragione se il terzo contasse qualche cosa per Lady Jessica e le sue pari. Ma Lady Jessica — almeno quando tiene di questi discorsi a suo marito — non è innamorata di Falkner. Essa non reclama il diritto di amare e di farsi amare, come un'eroina di Ibsen, ma quello di civettare, di farsi corteggiare e di avere intorno degli spasimanti. Il *flirt* è l'articolo uno nel codice coniugale della *smart set.* E i signori mariti devono subirlo, tanto più se sono degli imbecilli che non possono comprendere uno scherzo.

Tutte queste sfumature della psicologia femminile di una certa classe inglese il Jones le ha colte e rese assai bene. E Lady Jessica è perfettamente in carattere quando al secondo atto essendo andata con suprema leggerezza in un alberghetto sul Tamigi per pranzare *tête à tête* con Falkner è sorpresa dal fratello di suo marito. Falkner è contento della cosa perchè spera che essa deciderà Lady Jessica a cedere al suo amore, a darsi, a fuggire con lui. Ma è egli matto? Lady Jessica gli parla colla stessa frivolezza colla quale parlava a suo marito: essa non vuole uno scandalo, anzi odierà Falkner se non farà di tutto per evitarlo: essa non vuole lasciare i suoi amici, le sue amiche, i suoi divertimenti, le sue abitudini per... Cosa?! Amore?!

E lì Falkner, le amiche, gli amici devono tutti prestarsi a salvarla, a ingannare il marito, a fargli credere che al pranzo non dovevano essere soli lei e Falkner. Per le donne è come andare a nozze. Una inventa una bugia più bella dell'altra. Gli uomini le assecondano. A uno che ha degli scrupoli, a cui ripugna il mentire perchè dice di essere un uomo onorevole, sir Christopher — il brillante e il savio della

brigata — osserva: «Ma anche noi siamo tutti degli uomini onorevoli! Il guaio è che dai giorni del Paradiso Terrestre in poi le donne hanno sempre trovato il modo di metterci al bivio: o di andare contro la verità o di andare contro di esse...» Però anche in quest'occasione, come in mille altre analoghe, gli uomini preferiscono andar contro la verità fino a quando il caso pensa lui a disfare il tessuto delle loro bugie ed a confermare i sospetti del marito.

Qui la commedia, che poteva essere una buona e gustosa commedia di costumi e di caratteri, diventa una commedia di intrigo e va a finire — chi lo crederebbe se non conoscesse quella benedetta mano del Jones? — in un epilogo drammatico anzi melodrammatico.

Lady Jessica, non si sa come, si innamora veramente in mezzo alle contrarietà e farebbe la pazzia di fuggire con Falkner se sir Christopher — sempre brillante ma sempre savio! — non convincesse lui e lei che queste soluzioni non vanno in Inghilterra. *It won't work!* ecco tutto. La morale non c'entra e Sir Christopher ha troppo spirito ed è troppo imbevuto dei principî della sua società per tirarla in ballo. *It won't work!* Non può andare: non c'è la convenienza: non c'è il tornaconto. «Voi sapete come siamo noi inglesi: noi non siamo migliori di un pelo dei nostri vicini, ma, grazie a Dio, noi pretendiamo di esserlo e non lasciamo vivere in pace quelli che disturbano questa nostra pretesa...»

Che peccato che un commediografo che conosce così bene i suoi connazionali non sappia presentarceli egualmente bene sulla scena!

***

Ci riuscirà meglio Alfred Sutro?

Il Sutro è un astro nascente: un giovane: un, studioso: un innamorato del teatro. E' stato lui a rendere popolare il Maeterlinck in Inghilterra con delle traduzioni assai buone. Un bel giorno volle tentare un lavoro originale e scrisse una commedia psicologica: *La fossa delle illusioni* in quattro atti. Picchiò alla porta degli attori-direttori, dei *managers,* dei proprietari-caffettieri ma nessuno gli aprì. Carneade! Chi era costui?

Allora rinunciò alla rappresentazione e diede la commedia alle stampe. I critici ne parlarono in modo assai lusinghiero, ma l'editore ne vendette appena duecento copie. La commedia non era gradevole: finiva male. Il Sutro, impaziente, fece un'altra commedia e questa volta la fece finir bene. Trovò nel Bourcheir un attore intellettuale: un comico che era arrivato al palcoscenico passando per l'università e *Le mura di Gerico* furono messe in scena ed ebbero successo, un vero successo, l'unico notevole successo del 1904.

Le mura di Gerico sono una satira della *smart set:* un milionario australiano sposa una giovinetta aristocratica di Mayfair: lui è un uomo tutto d'un pezzo, che si è fatto nelle colonie, dove si lavora e si vive senza tante leziosaggini e dissipazioni; lei è invece una londinese *up to date,* una senza-sesso, che fuma, che giuoca al *bridge,* che civetta, che trascura i bambini. Il contrasto non potrebbe essere più stridente: il dissidio non tarda a scoppiare e finisce col trionfo dell'uomo semplice e forte sulla farfallina

viziata. Vecchio tema! Ma il Sutro ci ha fatto entrare un po' di vita vera e vissuta e un sano intendimento moralizzatore.

La gente accorse a vedere per curiosità: un giornaletto del mattino, il *Daily Express,* aprì subito un'inchiesta: che cosa ne pensa il pubblico? Siamo proprio così bacati? non ci ha forse l'autore un po' calunniati? Insomma, del rumore intorno alla commedia se n'è fatto e il nome del Sutro venne presto in voga al di qua e al di là dell'Oceano.

Ora critici e *playgoers* si aspettano molto da lui: due altri lavori suoi, che seguirono, *Mollentrave sulle donne* e *Il perfetto amante* parvero tradire questa aspettativa ma, come dicono i francesi, qualche volta si rincula per prender meglio lo slancio. Salterà il Sutro quella tal muraglia che separa il palcoscenico inglese dalla strada? Auguriamocelo. Certo egli ha qualche cosa da dire e se troverà modo di dirlo artisticamente farà opera buona per il teatro e per la vita.

Chi invece non dirà mai nulla al pubblico inglese, intendo chi non gli dirà mai nulla di serio è il Barrie.

Il Barrie è un fenomeno psico-artistico dei più curiosi. A me fa l'effetto di un ragazzo che, arrivato a una certa età si sia piantato lì, abbia fatto un capriccio e non abbia più voluto crescere. Letterariamente egli è rimasto sempre un *énfant-prodige.* E badate che ha i suoi quarantacinque anni suonati!

J. M. Barrie è nato a Kirriemuir in Scozia il 9 maggio 1860... Se volete conoscere il suo albero genealogico, il nome della sua nutrice, le avventure della sua infanzia, i suoi giuochi, i suoi studî, i suoi primi passi nel giornalismo, nel romanzo e nel teatro, procuratevi la biografia che ne ha scritto il signor Hammerton.

In Inghilterra uno non ha bisogno di morire per «cascare in mano al biografo». Appena che è un po' in vista, sia nella politica, sia nell'arte, sia nel commercio è sicuro di trovare il suo Plutarco. Il «gran pubblico» anglosassone è peggio di una comare di provincia: dei suoi deputati, dei suoi letterati, dei suoi commediografi, vuole il gazzettino. Ditegli che il Tale è stato ai suoi tempi negli *eleven* di Oxford ed ha vinto la gara sul Tamigi, che il Tal'altro preferisce il *golf* al *cricket*, che lo scrittore X ha una grande passione per l'automobile e che il colonnello Y ha sempre avuto un debole per la musica e voi avrete soddisfatto tutte le sue legittime curiosità.... intellettuali. Wintson Churchill corrispondente di guerra, romanziere, autore, *énfant prodige* della politica, avversario del Chamberlain, deputato, sottosegretario di Stato per le colonie, ha — a trenta anni! — la sua biografia di trecentoquarantotto pagine!

Io però vi confesso che la biografia del Barrie non l'ho letta; anche dei suoi romanzi ne ho letto appena uno e mezzo. Saranno bellissimi, ma sono così sentimentali! Il Barrie, è vero, fa anche dell'umorismo, ma c'è un umorismo che noi latini non possiamo comprendere. A Edimburgh lo chiamano con una parola intraducibile, umorismo *pawky;* a Londra lo chiamano sprezzantemente umorismo secco. E' l'umorismo scozzese e per capirlo — tanto le sue punte sono impercettibili — bisogna esservi iniziati. Ma gli scozzesi ne sono orgogliosissimi, epperò vanno matti per il loro Barrie. Gli erigeranno certo un monumento a Kirriemuir e una statua — prima che muoia — nell'Università di Edimburgh. Perchè in parte il suo successo è dovuto alla sua origine. Uno

scozzese, diceva Samuele Johnson, anche prima di pubblicare un libro o di produrre una commedia, ha sempre cinquecento connazionali pronti ad applaudirlo, e sebbene dal Johnson al giorni d'oggi sia passato più di un secolo il *clan* esiste sempre.

Esso è specialmente visibile nell'arte e nella letteratura. Io non ho mai sentito dir tanto male dei pittori, degli scultori e dei letterati inglesi come una sera in cui fui ospite di un club artistico di Glasgow. Monaco si vanta di aver scoperto la cosidetta *Glasgow school*, ma io vi garantisco che la scoperta non deve essere stata tanto difficile. Quei bravi artisti che hanno rimesso di moda gli effetti lunari e la poesia sopita della malinconica flora nordica, avranno tutte le virtù possibili e immaginabili meno quella della mammola. Essi non si nascondono: essi si mettono in mostra con un candore perfino amabile; sulle scene del mondo non vedono che sè stessi; Ben Nevis è l'Elicona; per la pittura, per la scultura, per la letteratura, per la poesia, per il romanzo, per il teatro, bisogna risalire alle fonti caledoni. *Scotland for ever!*

Chi lo conosce personalmente dice però che il Barrie è modestissimo; e questa, per un nativo di Kirriemuir, è una grande virtù. Teniamogliene conto e teniamo conto anche del suo garbo nello scrivere, della sua squisita sensibilità e della sua vena di giocondità quasi infantile.

Al teatro il Barrie ha dato parecchie commedie, alcune delle quali hanno avuto un grande successo, come *Il piccolo ministro, L'invitata a nozze, Il mirabile Crichton, Piccola Mary*, ecc. Il titolo di quest'ultimo scherzo scenico (io non direi commedia simbolica malgrado il suo velato e grave significato.,

igienico) è entrato anzi nel vocabolario popolare, con non poco dispetto di Miss Marie Corelli che tanto ci tiene alla proprietà e gentilezza del linguaggio!

Ma il Barrie nei suoi lavori drammatici non si è preoccupato soltanto dell'igiene nazionale, minacciata, a quanto pare, da un eccessivo appetito. Vi cito un esempio: *Il mirabile Crichton* (The admirable Crichton). Lì ci potevano essere tutti gli elementi per una buona commedia di costumi, arguta e divertente.

Lord Loam è un Pari liberale. E del suo liberalismo vuol dare prova non solo nella Camera Dorata ma anche in casa sua. Si è o non si è democratici. A differenza del marchese, erede per fidecommisso di Don Rodrigo, che aveva tanta umiltà quanta ne bisognava per mettersi al di sotto della povera gente, ma non per istar loro in pari, Lord Loam tratta famigliarmente i suoi servitori e di tanto in tanto prende il thè con loro alla stessa tavola. La cosa irrita le sue figliuole, specialmente Lady Mary, che è superbissima di modi e lo stesso maggiordomo Crichton che ha in proposito una filosofia sua particolare e crede che a questo mondo — dove l'ineguaglianza è una legge naturale — l'ordine gerarchico vada scrupolosamente osservato.

Ma Lord Loam è un originale e bisogna lasciarlo fare. Ora avviene che navigando un giorno col suo yacht per l'oceano il nobile lord sia vittima di un naufragio e riesca a stento a salvarsi su di un'isoletta deserta, insieme con sua figlia Mary, il cugino di lei, la cuoca e Crichton.

E' qui che le mirabili doti di Crichton vengono a galla. Nell'isola deserta il maggiordomo diventa un nuovo Robinson Crusoe; nessuno saprebbe cavarse-

la; ed è lui, nella sua ingegnosità, che trova il modo di nutrire, di vestire, di allogiare tutti i naufraghi. Allora le parti si invertono e la filosofia del maggiordomo trionfa riaffermando ancora una volta la verità che l'ineguaglianza è una legge di natura. A Londra trionfava il titolo, nell'isola trionfa l'abilità. Ma qualcuno deve stare in alto e qualcuno in basso. Crichton diventa il capo, il signore, il re, della piccola società: Lord Loam si umilia come un servo; l'onorevole cugino si rende utile in tutti i modi come un buon operaio; Lady Mary, che a Londra languiva nell'atmosfera artificiale dei solotti, diventa qui una amazzone intrepida e piena di vigoria. Tutti rispettano ed ubbidiscono Crichton: Mary se ne innamora!

Ma l'arrivo di una nave da guerra inglese interrompe l'idillio. Quando gli ufficiali ed i *bluejackets* sbarcano Lord Loam va loro incontro colla dignitosa gratitudine di un Pari d'Inghilterra, e riprende il suo posto in testa alla comitiva.

All'ultimo atto rivediamo ancora tutti in Mayfair. Crichton è tornato semplice maggiordomo: Lady Mary ricorda con rossore il momento di debolezza avuto nell'isola e si fidanza ad un lord; l'onorevole cugino scrive un libro in cui attribuisce tutto a sè il merito dell'avventura e accenna a Crichton in una nota come a un buon ausiliario. Però il povero maggiordomo diventa un testimonio insopportabile e tutti sono felici quando sentono ch'egli ha deciso di sposare la cuoca e di andare ad esercire un *bar* in Harrow Road.

Salutandolo Lady Mary gli dice: «Ah, Crichton, tu sei, in realtà, il migliore di tutti noi!» «Sì — risponde il maggiordomo filosofo — il migliore nell'isola deserta, ma non certo il migliore in Inghilter-

ra!» Lady Mary pensa un po' e conclude: «Questo è forse un gran male per l'Inghilterra!»

E questa, pensiamo noi, potrebbe essere la morale del lavoro. Pur troppo però nè il contenuto di pensiero nè la condotta artistica fanno dell'*Admirable Crichton* una bella commedia e «questo è un gran male per il teatro». Il Barrie aveva forse un buon tema, una buona situazione e dei buoni caratteri ma ha sciupato tutto quanto con degli elementi burleschi. Il secondo e il terzo atto sull'isola deserta dove Crichton ha impiantato perfino la luce elettrica, hanno del pantomimico. Lì, quell'invincibile istinto fanciullesco del Barrie, di cui vi parlavo, ha preso il sopravvento. Per questo egli è a suo posto e fa delle cose veramente graziose quando — novello Hans Andersen scozzese — scrive addirittura per i ragazzi. *Peter Pan* una fantasia in tre atti andata in scena il *boxing day* del 1904 con tutte le pantomime della stagione è un gioiello. Ma con fantasie di questo genere andiamo di là dal campo drammatico in quello gilbertiano, dove il Gilbert stesso ha dimostrato — a sessantasette anni! — di saper sempre fare qualche cosa di meglio!

Ah, col Gilbert non è questione di umorismo *pawky* o secco! Bisognava vedere con che gioia il pubblico londinese salutava or non è molto l'annuncio di una nuova sua bizzarria drammatica, dopo tanti anni di silenzio! «Una nuova commedia di W. S. Gilbert! — scriveva il Wakley nel *Times* — c'è un fremito solo in questa frase! Gli è come se qualcuno ci annunciasse la scoperta di un tredicesimo libro di qualche *Eneide* comica o il braccio perduto (in gesso) della Venere del Louvre. Perchè il Gilbert è diventato un quasi-classico mentre è ancora in vita e

noi tutti ci siamo abituati a considerare la sua opera drammatica collo stesso spirito con cui consideriamo un monumento pubblico, come qualche cosa di storico, come un possesso permanente e inalterabile.... »

L'umorista delle ballate scherzose e delle dolci chimere sceniche, il celebre librettista di Sullivan (a cui il suo nome andrà sempre unito, come inseparabili sono quelli di Meilhac e Halévy dal nome di Offenbach) l'ineffabile autore del *Mikado* e di tutto il repertorio burlesco del Savoy, si era da tempo eclissato dal mondo teatrale inglese, vivendo tranquillamente la vita di un campagnuolo presso Harrow, fra le rose ed il laghetto, la gabbia delle scimmie e la tenda egiziana della sua bella Grim's Dyke. Ma nella pace e nel raccoglimento del verde ritiro la fantasia del Gilbert si manteneva sempre giovane e fresca e ne fu prova il *Dilemma della Fata,* dato con successo la sera del tre maggio 1904 al Garrik. Rosebud è una buona fata, momentaneamente disoccupata. Suo *business* è quello di unire i giovani amanti, ma perchè i tempi sono tristi e gli amori — i veri amori — sempre più rari, la povera Rosebud corre pericolo di perdere il posto e di essere relegata nella ultima fila, tra le fate grasse, che gli dei hanno messo in pensione. Per sottrarsi a una fine così miseranda Rosebud invoca l'aiuto del Demone Alcool con cui spera di trovare degli amanti, di unirli e di conservarsi così in attività di servizio senza minaccia di riduzione di salario! La Fata e il Demone si mettono all'opera. Ma noi non li accompagneremo nelle loro avventure e peripezie per quanto il farlo ci terrebbe di buon umore. Ho voluto semplicemente accennare al *Dilemma della Fata* — una delle produ-

zioni più allegre di questi ultimi anni — perchè, come ha ben detto il critico del *Times*, il Gilbert è diventato quasi un sclassico in Inghilterra; ma l'opera sua brillante, umoristica, interessante, artistica com'è, non appartiene certo al teatro drammatico.

***

No, il solo, l'unico, il vero commediografo della scena inglese contemporanea è sempre il Pinero ed il suo teatro — malgrado tutte le limitazioni ed i difetti che ha — meriterebbe un'analisi ben più larga e compiuta di quella che, per le proporzioni generali del mio studio, io possa farne in queste pagine.

Arthur Wing Pinero, nonostante il nome e la discendenza portoghese, è un londinese puro sangue. Suo padre era un *solicitor* e avrebbe voluto che anche il figlio percorresse la carriera legale. Ma il giovane Arthur, a diciannove anni, diede un addio ai codici e si scritturò, per una sterlina alla settimana, in una compagnia drammatica di Edimburgh. Dopo un anno di noviziato, il Royal dell'Atene scozzese prese fuoco e il Pinero passò in un altro teatro a Liverpool e poi al Globe di Londra.

Nel 1876 entrava, con una scrittura di cinque anni, nella compagnia dell'Irving al Lyceum, ma sbagliava strada. Egli era un pessimo attore. Una volta un critico di Birmingham gli disse francamente che il suo Claudio nell'*Amleto* era il più scellerato Re che i concittadini del Chamberlain avessero mai visto!

Tuttavia non era per fare l'attore che egli aveva abbandonato lo studio paterno. La sua ambizione

era quella di scrivere commedie. Cominciò infatti nel 1877 con dei *lever de rideau: Ducento sterline al mese, Cose passate e La scappata di Daisy,* che gli fruttò mille duecento cinquanta lire e l'incontro con Miss Myra Holme, un'abile e avvenente attrice, la quale doveva poi diventare sua moglie.

L'Irving lo incoraggiò: c'era in lui della stoffa. Allora il Pinero lasciò la scena e si diede tutto con gran fede, con grande pazienza e con ostinata fatica a scrivere commedie, farse e drammi.

Adesso ha passato i cinquant'anni e conta al suo attivo trentasei lavori, alcuni fortunati e altri meno. E' arcimilionario; possiede un bellissimo palazzo in uno dei quartieri più eleganti di Londra; percepisce più di mezzo milione all'anno solo per diritti d'autore; viaggia; passa l'estate in Scandinavia o in Svizzera o in Italia; fa dello *sport;* frequenta la società, i club, le riunioni, i ricevimenti dov'è ricercatissimo e dove egli trova i tipi e la macchiette delle sue commedie.

A vederlo non lo si direbbe quello che è. Ha tutta la compostezza di un borghese facoltoso; anche il volto sbarbato, dall'occhio piccolo e nero come il carbone, dal sopracciglio sporgente a tettuccio e sempre foltissimo, malgrado lo strazio che ne hanno fatto i suoi caricaturisti, non ha proprio — buon per lui! — l'espressione stereotipata di un artista inspirato! Ma nella conversazione si avverte subito la vena sottile e quieta di un umorismo sapiente.

Come drammaturgo gli inglesi vanno orgogliosi del Pinero e gli danno il primo posto, per quanto non siano sempre d'accordo nel giudicare l'opera sua. C'è in lui — diceva una volta la *Quarterly Review,* la rivista più ponderosa e ponderata — un'eco

di Cervantes; qualche cosa come di *old spanish;* c'è in lui un po' di Ibsen dicono altri; e altri ancora: grattate Pinero e troverete Labiche o Dumas o Donnay...

Il Pinero è noto in Italia sopratutto come l'autore della *Seconda moglie.* Ma egli deve la sua celebrità nel mondo anglo-sassone a delle farse, o almeno a produzioni di un genere affine, per cui non saprei trovare altro nome, sebbene questo non si addica loro esattamente.

Chè non sono farse o *pochades* o commedie brillanti: non sono le buffonerie dell'Adelphi Theatre o del Palais Royal: hanno piuttosto le situazioni della farsa e i caratteri della commedia. Il Pinero stesso ne ha voluto dare ragione. L'età nostra, egli ha detto, è un'età eminentemente sentimentale, epperò il commediografo moderno deve di necessità cercare il suo *humour* nell'esagerazione del sentimento: presentare tipi *probabili* in circostanze *possibili,* ma da un punto di vista che esageri i loro sentimenti e ingrandisca le loro debolezze. Comunque, l'impressione mia è che ne sia derivata più una degenerazione della *comédie de moeurs* che una nobilitazione della farsa propria; e veramente, nell'*Istitutrice,* in *Dick il bellimbusto,* nel *Ministro,* nel *Magistrato,* il farsesco appare in molti punti al naturale. Ma piacquero tanto in Inghilterra e in America (dove il Boston Museum incluse *Il Ministro* nel suo repertorio classico), come in Germania ed Austria (dove il *Magistrato* si rappresenta ancora regolarmente sotto il titolo *Der Blaue Grotte*).

Quasi contemporaneamente a queste farse egli scriveva dei drammi e delle commedie sentimentali, come *Dolce Lavanda* e *Il Dissoluto,* e, anche in tutta

la sua produzione posteriore, voi notate sempre un alternarsi di lavori seri ad altri leggieri. Ond'è che a torto si parla di *diverse maniere* nell'arte del Pinero, giacchè nella sua attività non ci sono fasi o orientamenti distinti, come non c'è un artista che tenti per vie differenti l'esplicazione intera ed ultima del suo temperamento. L'ascensione graduale del Pinero segna semplicemente il graduale perfezionamento dell'artefice. E' vero, dopo i primi drammi sentimentali e le prime farse, egli ha scritto il suo capolavoro — *La seconda moglie* — che tutti noi conosciamo e ammiriamo, ma dopo questo dramma forte e sincero, che parve segnare una tendenza verso un'arte più alta e pensosa, egli ci ha dato una farsa come *Le Amazzoni;* dopo *La notoria signora Ebbsmith* egli ha scritto *La Principessa e la Farfalla* e dopo *Iris* e *Letty* venne perfino una *pochade: Una moglie senza un sorriso.*

Questo capriccioso avvicendarsi di umori e di disposizioni psicologiche indica che la forza del Pinero non è intellettuale. E infatti il fascino dei suoi lavori non emana mai dal pensiero, come in quelli dell'Ibsen, dell'Hauptman e del Sudermann.

Se voi analizzate i suoi drammi per cercarvi un'idea, troverete che egli ha ben poco da dirvi di nuovo, di originale, di interessante. O anche quello che ha da dirvi delle cose e degli uomini, ve lo dice come un osservatore casuale, non come un pensatore che abbia tutto un insieme di principii da dimostrare o da difendere; fa della psicologia, ma della psicologia epigrammatica! Dai suoi drammi si può ricavare spigolando un libro di sentenze (come ha fatto Miss Myra Hamilton), ma non mai una concezione intera, larga, individuale di un problema sociale o psicologico.

La sua forza è tutta affettiva. Se egli non pensa, egli sente vivamente coi suoi personaggi e questo vi spieghi come abbia potuto eccellere sia nella farsa che nel dramma, dacchè egli penetra sempre e vive la vita delle sue creazioni sceniche, afferrandone e seguendone, per una raffinita sensibilità, tutti i moti più indistinti dell'animo, si muovano essi nel riso o nel pianto. Il successo delle sue farse e dei suoi drammi sta appunto lì, in quei caratteri così umani, così veri, così intimamente sentiti e non nel *denouement* o nella tesi.

Pure, se egli non si è fissato in un genere, la sua abilità ed il suo temperamento sono meglio in evidenza nella commedia realista e di costumi, che nella farsa e nel dramma. Nella primavera del 1899 il Pinero ha dato al vecchio Globe un lavoro che in Inghilterra ha sollevato molto rumore, ma che in Italia non fu nemmeno tentato.

Il disgraziato che ebbe la malinconica idea di farne una traduzione italiana si sentì dire da autori e critici — egregi amici suoi — e da attori ed attrici, che la commedia era ingenua ed assurda e che davanti al nostro pubblico sarebbe certamente caduta. Dopo una prova o due il copione fu messo a dormire e credo che a quest'ora i topi lo abbiano levato dal mondo.

Ma chissà se avrebbe proprio fatto fiasco! Certo il *Gaio Lord Quex* è una commedia eminentemente inglese d'ambiente e di tipi, di macchiette, di spirito e di dialogo: tanto inglese da spiegare forse l'impressione di assurdità in un giudice straniero che non conosca affatto l'Inghilterra. Ma ciò costituisce un merito del lavoro. Fra tanti inglesi che, come ho detto, scrivono per il teatro, facendo quasi astrazione dal

mondo e dall'ora in cui vivono, il Pinero ha la grande virtù di tenere gli occhi aperti. Il *Gaio Lord Quex* è una vera e mordace commedia di costumi: una presentazione, quasi cinica, di una società viziosa in mezzo a cui si muove una furba, impudente manicurista di New Bond Street che è lo studio più vivo e più gustoso che sia mai stato fatto della *gamine* londinese. Il terzo atto di questa commedia dove la *gamine* è alle prese con Lord Quex è il più abile, il più bello, il più umano, il più seducente di tutti quelli scritti dal Pinero. I critici non hanno trovato nulla di uguale in tutto il repertorio inglese eccetto forse la celebre scena del paravento nella *School for scandal* dello Sheridan.

Ed ora una parola sulla sua tecnica.

Il Pinero che è così realista nella trattazione psicologica, è un romantico della più bell'acqua nell'ideazione e costruzione del dramma. Dalla comparsa del *Naturalisme au Théâtre* in qua si è creduto di dover eliminare dalla scena tutto quanto potesse dare l'impressione di un artificio; si cercarono situazioni semplicissime; si fece uso del minor numero possibile di incidenti e di personaggi; si evitò l'impiego dei mezzi teatrali anche più legittimi e si mirò, più che a drammatizzare un'intera storia, a coglierne un momento nella sua continuità e a renderlo interessante per sè, senza complicazioni e senza catastrofi. Il Pinero invece ha bisogno non di un momento, ma di più momenti: egli non può fare a meno di tutta una storia colle sue sorprese ben preparate, co' suoi episodi sensazionali, colle sue combinazioni elaborate. Questa tendenza è anche più notevole negli ultimi lavori. *Iris* — che il pubblico italiano conosce — e *Letty* sembrano due romanzi adattati per la scena.

Ma non solamente il disegno generale è artificiosamente complicato nei drammi del Pinero; anche i dettagli di contorno, anche gli accessorii sono scrupolosamente curati. Parrebbe che un artista il quale sa dar vita a caratteri come quelli di Paula e di Sophy Fullgarney dovesse essere tutto assorto nella sua concezione ideale, senza preoccuparsi della parte convenzionale e meccanica della rappresentazione scenica. E' invece il contrario. Tempo fa un mio amico voleva trarre dalla *Seconda moglie* un libretto d'opera per il maestro Giordano. Io parlai della cosa al Pinero, il quale si mostrò disposto a trattare. Mi disse, tra l'altro, che credeva il Giordano un musicista di talento, che aveva visto la *Fedora* a Venezia, che gli era piaciuta e che aveva ammirato specialmente nell'atto del giardino la sapiente disposizione dei tavoli, delle sedie, dei fiori e il felice aggruppamento dei personaggi. L'osservazione mi sorprese un po' allora; ma me la sono spiegata benissimo più tardi, quando ebbi sott'occhio i *copioni* de' suoi drammi. Le note sono in essi tre volte tanto il testo! Il Pinero non solo dà una minutissima descrizione delle scene, prescrivendo persino i colori delle stoffe delle sedie e dei divani, non solo indica tutti i passi e i movimenti degli attori e delle attrici, ma ne suggerisce anche i gesti, gli atteggiamenti, le espressioni del volto, gli sguardi, le inflessioni della voce. Aggiungerò cosa che recherà anche più sorpresa: attori ed attrici, cominciando dagli interpreti delle prime parti, eseguiscono a puntino quanto è detto nelle note. Se voi leggete il *copione* di una sua commedia e poi andate a vederne la rappresentazione ne provate un'impressione disgustosa: vi par di vedere dei burattini di legno, mossi, per mezzo di fili invisibili, dalla mano

del Pinero. I nostri comici non si potrebbero far ballare così. E questo sia detto a loro onore e a dispetto di quel luogo comune della critica nostra, per cui attori e attrici italiani si sentono sempre rimproverare di non aver studiato la parte o di averla interpretata troppo liberamente.

Io credo che il Goldoni non abbia mai scritto, all'infuori del dialogo, più di questo: *Atto tale, Scena tale — Florindo e Rosaura...* Ma Florindo e Rosaura seppero sempre muoversi sulla scena da sè con una grande suggestione di verità perchè attori e attrici italiani — anche quando non peccano di troppo zelo — sono generalmente artisti e intendono la recita un po' come una creazione e non come una lezione imparata papagallescamente a memoria!

*
* *

La *Seconda Moglie* segna il colmo della parabola nella carriera del Pinero, il quale nei suoi ultimi lavori è stato meno fortunato. Quando, recentemente, egli ha prodotto al Wyndham *Una moglie senza un sorriso* (una vera pochade fin troppo libera per i londinesi) alcuni critici hanno cominciato a parlare di decadenza e a deplorare anche più la fine miseranda di chi — secondo essi — assai meglio del Pinero aveva fatto sperare in una rinascenza dell'arte drammatica inglese. Ma erano quelle speranze fondate? Io mi permetto di dubitarne.

Se Oscar Wilde non fosse ignominiosamente scomparso dalla scena del mondo, avrebbe dato alla scena inglese altre eleganze di pensiero e di forma, altre finezze di osservazione psicologica, altre preziosità,

altri *witticisms,* ma non il dramma o la commedia che ne devono rialzare le sorti. Non perchè al Wilde mancasse l'istinto del teatro, ma perchè questo istinto, invece di svilupparsi liberamente e di elevarsi sempre più, era stato via via compresso dall'atteggiamento ipercritico e dalla vanità estetica dell'artista.

Ne è una prova anche la tentata risurrezione che dell'opera sua si è fatta or ora in Inghilterra.

Il 20 novembre del 1904 si riprendeva al St. James's *Lady Windermere's Fan,* ma il Wakley notava giustamente nel *Times,* la mattina dopo, che la commedia, sebbene avesse appena dodici anni, era ormai vecchia. I motti che la fecero un giorno tanto brillante sono diventati luoghi comuni della conversazione quotidiana e non c'è più alcun interesse nell'udirli ripetere dal palcoscenico. Ma tolti i motti, tolto l'effetto di questo spirito acre e paradossale, che rimane di consistente nel *Ventaglio di Lady Windermere* e nelle altre commedie del Wilde?

Più interessante di questa *réprise,* di quella del *Marito Ideale* al Coronet nel Settembre del 1905 e della prima rappresentazione clandestina di *Salomé* (che il critico del *Daily Telegraph* definì un insieme di puerilità e di putridume!) avvenuta per cura del New Stage Club al Bijou Theatre nel Marzo del 1905, fu la pubblicazione, fatta quasi contemporaneamente in Germania, di una sua tragedia giovanile e ignorata: *Die Herzogin von Padua — Eine Tragödie von Oscar Wilde — Deutsch von Max Meyerfield* (Berlin, Egon Fleischel). Il traduttore ci dice che la tragedia fu composta per l'attrice Miss Mary Anderson, col titolo *La Duchessa di Padova,* ma che non fu mai rappresentata. Questa versione del Meyerfield sarebbe l'unica forma di pubblicità

data al manoscritto originale. Però l'argomento della tragedia — sebbene nostrano — riuscirà nuovo a molti lettori.

Siamo nel cinquecento. Guido Ferranti, un giovane di ignoti genitori, riceve un giorno una lettera misteriosa che gli dà un misterioso convegno sul mercato di Padova. Guido va e si trova faccia a faccia con un Moranzone, il quale ha da rivelargli un importante segreto di famiglia. Eccolo. Guido ha sangue nobile nelle vene: egli è figlio del principe di Parma, il quale fu un giorno torturato e ucciso dal suo più caro e fedele amico. Chi? Guido deve prima giurare di vendicare il padre e poi Moranzone glielo rivelerà. Il giovane giura e Moranzone, indicandogli un corteo principesco che si avanza, gli dice: «L'uomo davanti al quale mi inginocchierò è l'uccisore di tuo padre!» Ed egli si inginocchia, naturalmente, davanti al duca di Padova.

Al secondo atto noi troviamo che Guido è diventato un favorito del duca. La vendetta deve essere feroce come il delitto: non basta uccidere il duca, bisogna che egli lo tradisca, come il duca ha tradito suo padre. Il signore di Padova è un tiranno e tratta i suoi sudditi come tanti cani, li scortica, li disonora, li fa vivere continuamente in uno stato di terrore. Invano sua moglie, la bellissima duchessa Beatrice, molto più giovane di lui, tenta di difenderli e di proteggerli, consigliandogli equità e moderazione. Il marito brutale non le dà retta. Invece la bontà, la grazia e la bellezza di Beatrice conquistano il cuore di Guido che se ne innamora pazzamente. Il suo amore è ricambiato e ciò ha fatto quasi abbandonare e dimenticare a Guido ogni proposito di vendetta. Ma ecco un giorno arrivargli in una cassettina due

pugnali: è il monito di Moranzone. Guido ha giurato e deve colpire. Senza dire il perchè (e senza, veramente, che lo comprendiamo troppo bene anche noi) egli confessa a Beatrice che una barriera insormontabile è sorta fra loro due, che tutto è finito, che devono dirsi addio. La donna non si rassegna: prega, scongiura, piange, bacia, accarezza, e si avvince a Guido con tutte le forze e tutte le arti della sua passione: ma inutilmente: ond'è che disperata essa decide di togliersi la vita nella notte.

Viene la notte e con essa il terzo atto, che è il più bello della tragedia. In un corridoio del palazzo Guido e Moranzone parlano sottovoce: il giovane ha deciso di non uccidere il duca, ma di penetrare fino alla sua camera e di lasciarvi colà il pugnale con una lettera nella quale dichiara al duca di rinunciare, per generosità, alla vendetta che pure avrebbe potuto compiere.

Indarno Moranzone tenta dissuaderlo, sconsigliandogli tanta generosità. Guido si avvia ed ecco, sulla soglia della camera del duca, apparire Beatrice, che ne esce. Il giovane vede in lei un angelo mandatogli dal cielo per benedire il suo proposito più umano: le cade ai ginocchi, le chiede perdono e la invita a fuggire con lui. Beatrice ebbra d'amore acconsente, ma Guido esita un momento:

GUIDO.

Attendi. Io voglio entrare prima in questa camera e lasciarvi un pugnale e una lettera perchè quando egli si svegli...

BEATRICE.

Si svegli chi?

GUIDO.

Il duca.

BEATRICE.

Il duca non si sveglierà più!

GUIDO.

E' egli morto?

Sì è morto. Beatrice al momento di togliersi la vita, vedendosi accanto il vecchio, brutale, odiato marito, causa della sua infelicità, è presa da una furia cieca di sangue e lo finisce a pugnalate. Ora essa è libera; l'ostacolo che esisteva fra lei e il suo innamorato è scomparso. Ma Guido, all'udire questo racconto, rabbrividisce di orrore e respinge l'assassina. Una nuova barriera, anche più alta, è venuta a cacciarsi fra loro. Beatrice lotta disperatamente contro la coscienza (certo poco medioevale) del giovane, dicendogli che, se ha ucciso, lo ha fatto per amor suo. Ma Guido non si smuove e la respinge da sè. Allora la donna, nel cui cuore sono sempre in contrasto le passioni più violente, corre nell'anticamera, chiama le guardie e fa arrestare Guido come l'assassino del duca.

Al quarto atto Guido è processato. Beatrice, temendo che abbia a dire la verità, vorrebbe che i giudici lo condannassero senza ascoltarlo, ma i giudici lasciano invece parlare l'imputato. Ed egli, dopo aver rivelato la sua vera origine e le ragioni per cui odiava il duca, dichiara generosamente di essere l'assassino. Beatrice, in cui si alternano gli slanci buoni ai malvagi, vuole allora confessarsi colpevole ma non è in tempo a salvarlo e va a morire con lui!

La tragedia, malgrado gravi difetti di costruzione e di riproduzione storica, malgrado le sue evidenti reminiscenze dell'*Ernani* di Victor Hugo e del *Lorenzaccio* del De Musset, è piena di forza, di movi-

mento e di contrasto. Scritta nel 1883, quando non poteva avere sotto gli occhi certi modelli di Sardou, come *Teodora* e la *Tosca,* il Wilde ha creato una parte seducentissima di donna, di cui non mi meraviglierei se Sarah Bernhardt e la Duse si innamorassero. Tutta la tragedia è imperniata in Beatrice. Al primo atto essa fa una semplice apparizione sotto un baldacchino d'argento, mentre scende la gradinata della cattedrale di Padova in mezzo al popolo ammirato dalla sua straordinaria bellezza. Al secondo Beatrice ci si mostra in una luce simpatica, come la moderatrice degli impeti tirannici del duca, poi come amante, fervida e appassionata fino al proposito di togliersi la vita piuttosto che perdere il suo amore. Nel terzo atto la vediamo colle mani insanguinate supplicare quell'amore, per cui non ha esitato ad uccidere e a perdere l'anima. Ma è respinta e allora l'amore si muta in odio ed essa tradisce l'amante e lo vuole morto, fino a quando la generosità di lui, le risveglia ancora nell'animo i suoi sentimenti migliori, nei quali va incontro al sacrificio e alla morte.

Così questa donna che passa dalla santità alla passione, dalla passione alla disperazione, dalla disperazione al delitto, dal delitto alla disilluzione, dalla disillusione alla bassezza, alla ferocia del terrore, e infine ritorna a una tragica elevazione, è una delle creazioni sceniche più potenti, in cui il *patos* drammatico trova la sua più bella ed artistica espressione.

La tragedia che, come dissi, fece la sua prima comparsa in una versione tedesca non fu ancora rappresentata in Inghilterra, dove invece, qualche mese più tardi e propriamente nel febbraio del 1905 veniva in luce per cura di un amico un altro scritto postumo del Wilde: *De profundis!*

Se la voce, raccolta or non è molto dal *Berliner Tageblatt* ad edificazione dei suoi lettori, non è vera; se Oscar Wilde è proprio morto e non vive ancora misteriosamente in qualche angolo oscuro del mondo — chi dice un convento di Spagna, chi uno *sky-scraper* di Nuova York! — questo *De Profundis* si può considerae come il suo testamento letterario e filosofico!

Il libro, di cui gli editori S. Rosen di Venezia hanno pubblicato una versione italiana, è una raccolta di note e considerazioni scritte nel carcere di Reading pochi mesi avanti la liberazione e il suo motivo dominante è una lotta sempre presente fra l'avvilimento morale e la coscienza di un'alta intellettualità.

Il Wilde vi discorre delle sue torture, dei suoi rimorsi, delle sue umiliazioni, di certe astrazioni filosofiche, che il suo pensiero aveva perseguito, con acre voluttà nel carcere, dei suoi lunghi abbattimenti e delle sue improvvise ribellioni. Chi vuol conoscere il calvario del poeta legga *De Profundis* e i due libri recentissimi dello Sherard e del Gide (1). Questi due libri furono stampati privatamente nel 1902 e fatti allora circolare in una cerchia ristretta di persone. La loro pubblicazione odierna significa che gli amici e gli ammiratori del Wilde credono venuto il momento opportuno per tentare la risurrezione dell'artista e la riabilitazione dell'uomo. Certo se si pensa all'orrore con cui il suo nome era pronunciato solo pochi anni fa e al modo con cui se ne parla adesso, l'opera indulgente e pietosa del tempo appare evidente.

---

(1) H. R. Sherard, *The story of an Unhappy Friendship* e A. Gide *Oscar Wilde* (con introduzione, note e bibliografia di Stuart Mason).

Quando Oscar Wilde fu arrestato sembrava che l'uomo dovesse scomparire per sempre sotto l'esecrazione generale. Gli editori ritirarono immediatamente i suoi libri; i *managers* sospesero la rappresentazione delle sue commedie e tutto il mondo anglo-sassone partì in crociata contro gli amici e le conoscenze dello sciagurato, gettando manate di fango su tutta la strada lungo la quale egli era passato.

Mai la serena anima inglese diede spettacolo di odio più feroce e fanatico.

Messo in libertà provvisoria dopo il primo processo, egli uscì barcollando dalla prigione di Holloway e si fece condurre in *cab* ad un albergo. Riconosciuto, fu gettato immediatamente fuori dalla porta come un cane. Andò in un altro albergo dei sobborghi; ma alcuni giovani eleganti, che lo tenevano d'occhio, lo seguirono, lo raggiunsero e ne rivelarono il nome all'albergatore minacciandolo di incendiargli la casa se non lo cacciava via. Respinto anche di là, dovette correre, nel cuore della notte, per le vie di Londra in cerca di un ricovero, di un nascondiglio.

Finalmente si fece coraggio. Picchiò alla porta di casa di sua madre. Il fratello aprì: Oscar entrò affranto e cadde nell'anticamera, esausto, pallido, tremante. Di fuori fu lanciato un sasso. Poi venne un secondo processo e la gente ne aspettava con gioia diabolica il risultato. Nei *bar* si facevano delle scommesse sulla condanna. Quando fu pronunciata il tripudio non ebbe limiti. Allorchè, passati già alcuni mesi di prigionia, Oscar Wilde, venne tradotto dal penitenziario di Londra a quello di Reading, fu riconosciuta sulla piattaforma di una stazione e un signore — all'apparenza un *gentleman* — gli si avvi-

cinò e gli sputò in faccia. Scontata la pena e uscito dal carcere di Reading il Wilde fu condotto direttamente da alcuni amici a Dieppe. Ma anche lì l'odio inglese non gli diede pace. Dovette lasciare la città e prendere una villa a quindici chilometri lontano, nel villaggio di Petit Berneval, sotto il nome di Sebastiano Melmouth. Il suo amico Sherard scrive ora che se il pubblico avesse avuto un po' di pietà per il disgraziato, se gli avesse lasciato sperare in un lontano perdono, Oscar Wilde sarebbe stato salvo e avrebbe trovato l'energia di riabilitarsi col lavoro. Ma il pubblico fu invece inflessibile e il Wilde si sentì morto mentre era ancora in vita. Da Dieppe passò a Posillipo in casa di un amico la cui relazione gli era stata funesta. L'amico era ricco e Wilde trascorse con lui gli ultimi giorni di agiatezza. Da Napoli venne poi a Parigi e prese alloggio in un albergo di quart'ordine in un'oscura via del Quartiere Latino. Qui la fine fu breve ma tragica. Certi giorni non ebbe nemmeno da mangiare: certe notti dovette passarle sui *boulevards*. A intervalli guadagnò qualche cosa con lavori anonimi. Due o tre commedie che ebbero successo in Londra in questo periodo erano opera sua. Un editore inglese gli diede l'incarico di tradurre «Ce qui ne meurt pas» di Barbey d'Aurevilly e — per una crudele ironia delle cose — fu scrivendo di ciò che non muore mai che la morte lo colse nell'umile cameretta. Un uomo era al suo capezzale.

La pittua che lo Sherard ci fa di Oscar Wilde è umana; essa ci spiega la colpa e ci dispone l'animo a considerarla, senza false ipocrisie, in tutta la sua profonda e amara tristezza. Lo Sherard lo conobbe a Parigi, dopo il suo ritorno dall'America, quando

il Wilde modellava i suoi capelli su quelli del Nerone del Louvre. Al tavolino, su cui la carta da scrivere aveva la forma di quella di Victor Hugo, indossava una vestaglia col cappuccio fratesto alla Balzac, e del Balzac portava pure la *canne* d'avorio colla testa di turchese. Pure, con tutte le sue stravaganze, egli conduceva in Parigi una vita purissima e, anche quando nella sua manìa imitativa, si diede all'assenzio, come il Baudelaire, bevve sempre con moderazione. Egli era un innamorato della bellezza e del piacere ma, contrariamente a quanto lo ha fatto credere l'aberrazione di cui più tardi fu vittima, godeva della bellezza e del piacere in pubblico come un Valois a Versailles. Il suo orrore per tutto ciò che fosse brutto e grossolano era tale che, presentato una volta a Paul Verlaine, si rifiutò di rivederlo tanto la deformità del poeta francese lo aveva offeso. Della sua tenerezza di sentimento fanno fede la venerazione per la madre e gli amori delicatissimi per la moglie nei primi tempi del matrimonio. Nel conversare era di tale castigatezza che nessuno osava in sua presenza abbandonarsi a discorsi sguaiati o ad allusioni meno che corrette. Il disgraziato aveva in sè i veri istinti del gentiluomo, istinti che sopravvissero in lui anche alla penosa coscienza della propria degradazione.

La vigilia della sua liberazione un reporter americano si presentò al direttore del penitenziario di Reading e fece dire al Wilde che gli offriva venticinque mila lire per un colloquio di un'ora sulle sue impressioni sul carcere. La sua risposta al direttore fu caratteristica: «Io non so comprendere, signore, come si facciano di tali proposte a un *gentleman!*» Dello strano pervertimento che cagionò la sua cata-

strofe lo Sherard non sa dare alcuna spiegazione. Forse il lusso, gli enormi guadagni letterari, che intorno al 1892 erano di 200,000 lire all'anno, l'acciecamento dela sua grande fortuna, che gli faceva credere di poter fare di questo mondo ciò che voleva, ne offuscarono in un'ora tristissima il senso morale.

Ma certo la punizione del mondo fu sproporzionata alla colpa ed è questo che gli amici del Wilde vogliono ora stabilire nel loro tentativo di riabilitazione.

«La società, come noi l'abbiamo costituita, non avrà un posto per me; essa non ne ha uno da offrirmi; ma la natura, le cui dolci pioggie cadono egualmente sul giusto e sull'ingiusto, avrà caverne nelle roccie dove io mi potrò nascondere e segrete vallate nel cui silenzio potrò piangere indisturbato. Essa appenderà stelle alla notte, sì ch' io potrò camminare nell'oscurità senza inciampare e manderà il vento sopra le mie orme sì che nessuno mi potrà rintracciare e fare del male; essa mi risciacquerà nelle grandi acque e con erbe amare mi guarirà le ferite....»

*
* *

Ma, ahimè, anche la natura doveva essere severa con lui come la società. Tuttavia se fosse pur guarito delle sue ferite, Oscar Wilde, lo ripeto, non sarebbe stato certamente l'artista da guarire di tutti i suoi acciacchi il teatro di prosa inglese contemporaneo.

Anche il Pinero, il Jones, il Sutro, il Barrie e gli altri, di cui, per ragioni di brevità, ho fatto più sopra appena il nome sono i commediografi — buoni

o cattivi — del «commercial theatre» cioè del teatro che paga centinaia e migliaia di sterline agli autori, ma deve poi pagare, di ricambio, il suo tributo alla ingenuità, alla volgarità, alle convenzioni e alle limitazioni mentali del «gran pubblico». In altre parole, ho detto fin qui di quel teatro e di quegli scrittori che, sopratutto per le condizioni generali dell'ambiente, danno poco affidamento di una salutare rinascenza dell'arte drammatica inglese.

Questo affidamento è altrove che dobbiamo cercarlo.

Io osservavo nel capitolo precedente che accanto al «gran pubblico» creato dalla nuova civiltà colle idee, coi gusti e coi sentimenti che l'ambiente gli è venuto foggiando, vi è in Inghilterra un «piccolo pubblico», eletto, studioso, colto e raffinato — una specie di aristocrazia intellettuale, la quale è tanto più simpatica in quanto è un'aristocrazia nel senso vero e buono della parola. Le persone che la costituiscono non sono, grazie al cielo, dei superuomini; non si perdona in chiacchiere brillanti o in contemplazioni oziose; non si danno delle arie incomprese e incomprensibili, nè cercano di distinguersi dal «gran pubblico» solo affettando disprezzo per i suoi idoli. Oscar Wilde, bisogna riconoscerlo, non ha fatto scuola, e la posa degli esteti e dei decadenti non esiste in Inghilterra.

Questo piccolo pubblico che si interessa con amore, con intelligenza e con finezza di cose artistiche e letterarie ha generalmente una coltura classica solida e ben assimilata. Sopratutto — oltre i greci e i latini — legge e conosce assai bene i classici inglesi. Anzi io credo che in nessun paese la letteratura nazionale sia oggetto di tante cure e di tanti studî come in Inghilterra.

Da noi se ne occupano i professori e gli eruditi; ma qui il moltiplicarsi delle edizioni dei tragici, dei lirici, dei novellieri e, in genere, di tutti gli scrittori anche minori della letteratura inglese, l'ampia, accurata e continua produzione di lavori storici, critici e biografici, attestano un interessamento ben più vivo, fecondo e diffuso.

Non v'è si può dire poeta o romanziere inglese il quale non abbia avuto o non abbia i suoi devoti. Chaucer, Shakspeare, Milton, Byron, Shelley, Browning, Tennyson, Scott, Burns, Dickens, Thakeray, sono i patroni di altrettante società e di altrettanti club, che hanno lo scopo di studiare le opere del maestro e di tenerne alta e onorata la memoria. I membri di queste società e di questi club si radunano dieci o dodici volte all'anno per ricordare devotamente il loro poeta o il loro romanziere, per rievocarne gli aneddoti, per udirne gli elogi! Spesso si fanno tirare delle sue opere edizioni speciali limitate in numero, artistiche e costose, stampate a mano su carta elegantissima dalla stamperia di Essex House. Perfino Omar Khayyám, il poeta filosofo della Persia, ha il suo culto in Londra, e non passa stagione che gli Omariani non si raccolgano a banchetto per bere alla memoria del *Master* e a quella del suo geniale interprete Edward Fitzgerald!

Dove sia, d'onde venga, dove vada questo piccolo pubblico è difficile dire; ma chi vive in Inghilterra ne sente spesso l'anima delicata sotto la carcassa grossolana e pesante della massa. La sente un po' dappertutto: talora in Mayfair, dove ci sono ancora dei lords e delle ladies che alla nobiltà del blasone accompagnano una vaga signorilità di pensiero; tal'altra nella City dove non pochi commer-

cianti cercano rifugio dagli affari negli svaghi dell'arte e della letteratura, oppure negli oscuri *restaurants* franco-italiani del Soho dove passa le sue serate la *bohème* londinese. Sono pittori e scultori che vivono nella luminosa atmosfera degli idealismi ruskiniani; sono i socialisti, che in Inghilterra hanno un'origine letteraria e sono risaliti dalle armonie dell'arte a quelle della giustizia sociale; sono profughi d'ogni classe e d'ogni professione; cavalieri sperduti dell'ideale, nella terra classica del positivismo; pellegrini in cerca dell'azzurro, nel paese del fumo e della nebbia; sacerdoti della bellezza nel tempio di Mercurio!

Orbene questo piccolo pubblico, come ha i suoi autori antichi e moderni, i suoi romanzieri ed i suoi poeti, così ha il suo teatro.

Nell'estate del 1899 alcuni appassionati fiilodrammatici — con a capo il giovane e attivissimo Mr. Frederick Whelen — organizzarono una piccola società privata coll'intento di produrre delle commedie e dei drammi di carattere serio ed artistico, che gli attori-direttori ed i *managers* non si sarebbero mai sognati di mettere in scena.

Il Teatro Indipendente, fondato alcuni anni avanti dal critico J. T. Grein, dopo poche ma valorose battaglie in Londra e nelle provincie, aveva cessato la sua nomade esistenza e la nuova società si proponeva ora di riprenderne il programma e di continuarne l'opera.

Sulle prime i promotori si sarebbero anche accontentati di dare delle rappresentazioni in qualche studio di pittore o in un club o in una *hall* qualsiasi senza palcoscenico e senza scenari, ma non riuscirono a trovare alcun locale adatto. Forse avrebbero ab-

bandonato ogni idea se l'attrice che recitava allora al Royalty Theatre non avesse accordato cortesemente l'uso del suo teatro per qualche *matinée*. Però il 27 novembre del 1899 la società che aveva preso il nome di «Stage Society» dava qui una prima rappresentazione iniziando felicemente la sua carriera. Oggi essa conta sei anni di vita prospera, circa mille e duecento soci, ed è una forza nel mondo teatrale ed artistico inglese.

Lo statuto ci dice che il suo obiettivo è quello «di promuovere e incoraggiare l'arte drammatica; di servire come da teatro sperimentale e di formare un'organizzazione tale che possa eventualmente approfittare di ogni opportunità per la creazione in Londra di un Teatro permanente di repertorio, di cui la Società prenderebbe la direzione e il controllo».

Ha la Stage Society tenuto fede al suo progamma?

Nella prima stagione (1899-1900) essa ha dato due crommedie di G. B. Shaw (un autore di cui ci occuperemo nel capitolo seguente), un dramma di S. Olivier, uno di Fiona Macleod, (1) *La Mort de Tintagiles* del Maeterlinck, *Friedensfest* dell'Hauptmann, e *La Lega della Gioventù* dell'Ibsen; nella seconda stagione (1900-1901): un dramma in un atto, *I tre viandanti,* che il celebre romanziere Thomas Hardy trasse da una delle suo più forti novelle, una farsa melodrammatica che R. L. Stevenson, il noto autore dell'*Isola del Tesoro,* scrisse in

---

(1) Sotto questo pseudonimo femminile rimase celato fino alla morte — avvenuta il 12 Dicembre 1905 in Sicilia — William Sharp, letterato finissimo, amico del Rossetti e dello Stevenson. Le poesie, le novelle e le fantasie di Fiona Macleod, ricamate sulle leggende e tradizioni celtiche dell'*highland* scozzese, sono di una rara e mirabile vaghezza.

collaborazione col poeta W. E. Henley, un atto simbolico di Lorenza Alma-Tadema, la figlia del noto pittore anglo-olandese, un' altra commedia dello Shaw, una di W. Kingsley Tarpey, un dramma classico di Gilbert Murray, le *Colonne della Società* dell'Ibsen e *Einsame Menschen* dell' Hauptmann; nella terza stagione (1901-1902): una quarta commedia dello Shaw, una di H. Granville Barker, *La Signora del Mare* dell'Ibsen, *La Nouvelle Idol* del De Curel e *Monna Vanna* del Maeterlinck; nella quarta stagione (1902-1903): una commedia di W. Somerset Maughan, una di St. Jhon Hankin, una di Ian Robertson, una di S. M. Fox, una quinta commedia dello Shaw, *La buona speranza* dell'olandese Hermann Heijermans e *Quando noi morti ci svegliamo* dell'Ibsen; nella quinta stagione (1903-1904): *Bassifondi* di Massimo Gorki, *Les Bienfaitteurs* del Brieux, la *Tragedia di un'anima* del Browning, una commedia popolare di F. Fenn e R. Pryce, una di R. O. Prowse e *Dove c'è il nulla,* dell'irlandese W. B. Yeats; finalmente nella sesta stagione (1904-905): *La Potenza delle Tenebre* del Tolstoi, una commedia di G. S. Street, *Les trois filles de M. Dupont* del Brieux, una seconda commedia della signorina Alma Tadema e una sesta commedia dello Shaw.

Come il lettore vede la Stage Society ha cercato, nella scelta delle commedie e dei drammi, di dare al suo teatro sperimentale un carattere letterario e sociale, che contrasta notevolmente colla frivolezza e colla vuotaggine del «commercial theatre». Le sue rappresentazioni — ora in questo o in quel teatro — sono private e vi assistono con grande raccoglimento solo i membri della Società e i loro amici. Una nota sui manifestini avverte che una volta

alzato il sipario si chiudono le porte e nessuno può più entrare per non disturbare gli spettatori ed un'altra invita le signore a togliersi il cappello. Gli attori e le attrici, ad eccezione di pochi dilettanti, sono comici di professione che prestano gratuitamente l'opera loro.

Ora quale è l'azione esercitata dalla Stage Society e quali i risultati dati fin qui? Se essa avesse servito solo ad offrire degli spettacoli interessanti ed intellettuali ai suoi mille membri avrebbe già fatto opera meritoria; ma la Stage Society può vantarsi di aver reso dei servizi reali all'arte drammatica inglese. Ha messo, tra l'altro, in evidenza G. B. Shaw ed ha creato degli attori e delle attrici come Mr. Granville Barker, Mr. Aubry Smith e Miss Hilda Trevelyan, che ebbero poi un ottimo successo sulla scena regolare.

Nè basta. Alcune delle commedie e dei drammi che la Società ha prodotto per la prima furono poi rappresentati da attori-proprietari e da *managers* che non si sarebbero mai decisi senza l'esperimento della Stage Society e il verdetto già favorevole della critica: ricordo alcuni lavori dello Shaw, *Un uomo d'onore* di W. Somerset Maughan, *I due Mr. Wetherbys* di St. John Hankin e specialmente *La Buona Speranza* dell'Heijermans e 'Op O' Me Thump, (*Alto un police*) le gustosissime scene popolari londinesi di Fenn e Pryce, che, fatte conoscere dalla Stage Society, ebbero poi un grande successo rispettivamente al King's Theatre e al St. James's. Inoltre la Società ha avuto il merito di recare sulla scena nella loro integrità varie opere di autori stranieri i quali ne hanno concessa la rappresentazione senza esigere alcun compenso.

Ho detto nella loro integrità perchè commedie e drammi francesi, tedeschi, norvegesi, giapponesi e italiani furono e sono talora prodotti a Londra anche dal «commercial theatre» ma con tali alterazioni e adattamenti da parere una profanazione. *L'Enigme* di Paul Hervieu ha fatto la sua comparsa al Wyndham's (sotto il titolo *La moglie di Cesare*) stupidamente adattato per il beneplacito del censore e Mrs. Brown-Potter ha sulla coscienza una pedestre *Cavalleria Rusticana* col duello di Turiddu e di Alfio sulla scena sottolineato dalla musica di Mascagni. Si dia però pace il Verga: all'Ibsen è capitato anche di peggio! H. A. Jones ed H. Hermann, sotto il titolo di *Breaking a Butterfly* hanno confezionato una *Casa di Bambola* sbarazzata dal dottor Rank e dagli amori di Krogstad colla signora Linden, con un lieto finale, in cui Nora e il marito si riconciliano e si abbracciano teneramente!

Per fortuna l'Ibsen non è sempre stato trattato così barbaramente in Inghilterra e non solo per merito della Stage Society.

Quando noi non sapevamo ancora che esistesse il grande poeta norvegese, un giovane inglese colto e studioso ne faceva la scoperta in Monaco e ne intuiva subito il genio potente. Egli si metteva allora a studiare avidamente il norvegese per leggere il maestro nell'originale; ne scriveva sulle riviste e sui giornali di Londra e ne faceva conoscere i tesori d'arte e di penseiro. Edmund Gosse è ora il letterato aulico dell'Inghilterra, le sue liriche graziosissime, i suoi studî pieni di genialità e di erudizione, i suoi saggi critici sulle letterature straniere gli hanno dato una bella riputazione e lo hanno innalzato al posto di Bibliotecario della Biblioteca dei

Lords — una nicchia tranquilla che farebbe invidia ad un santo. Ma di tutti i suoi meriti la storia ricorderà forse come il più grande questa scoperta fatta nel 1873.

In seguito ai suoi articoli profondi ed entusiasti si cominciarono a fare delle traduzioni dei poemi storici e dei drammi sociali. Per quasi sedici anni Ibsen fu oggetto esclusivamente di studi e di discussioni nel campo letterario, dove si schierarono vittoriosamente dalla sua l'Archer, il Wakley, lo Shaw ed il Grein. Fu solo nel 1889 che, grazie, all'iniziativa del Teatro Indipendente alcuni dei suoi drammi furono messi in scena e fatti conoscere al gran pubblico. Essi trionfarono ed Ibsen si impose temporaneamente anche sulla scena inglese dove miss Janet Achurch fece un'indimenticabile creazione di Nora. Tuttavia il poeta norvegese rimase in Inghilterra come altrove l'autore degli intellettuali. Che se gli inglesi poi si vantano di comprenderlo e di apprezzarlo meglio di noi gli è perchè — a parte certe affinità etniche — alcun problemi religiosi e morali, alcune questioni, come quella del'atavismo, del femminismo e dell'alcoolismo e non pochi tipi sociali trovano maggiori rispondenze e riscontri nella psiche e nella vita anglosassone, che non nella latina. Gli studî più chiari, più persuasivi, più profondi sul significato dell'opera ibseniana si leggono infatti in inglese come, delle traduzioni fatte in tutte le lingue europee, le più amorose, le più fedeli, le più efficaci, le più vive e le più eleganti sono — per giudizio dei norvegesi stessi — quelle in versi e in prosa di William Archer.

Quanto all'influenza che l'Ibsen possa aver esercitato sui commediografi inglesi — accettuato il caso dello Shaw — mi pare irrilevante.

Ma torniamo alla Stage Society.

Uno dei suoi membri, al terzo banchetto annuale ch'ebbe luogo il 4 aprile del 1905, disse che il destino della Società non è quello di fiorire, ma di continuare ad essere una *forlorn hope,* ossia una speranza solitaria, sull'orizzonte drammatico inglese. Certo non è da augurarsi che abbia mai ad assumere un carattere ed uno scopo commerciale, ma, già a quest'ora, essa è qualche cosa di più di una speranza solitaria.

Noi vediamo crescerle intorno ogni giorno nuove simpatie, nuovi consensi, nuovi incoraggiamenti e nuovi appoggi. Gli intellettuali continuano a ingrossare le sue file; gli autori riconoscono i benefici che ne potranno derivare; attori e attrici fanno a gara nell'offrirle i loro servigi; la critica le è quasi unanimemente favorevole; il gran pubblico stesso comincia ad accorgersi della sua esistenza. Con qualche altro anno di esperimento, colla costanza, coll'ardimento, coll'amore di cui la Società ha già dato prova, io non vedo perchè non dovrebbe realizzare pienamente il suo programma, che è, come dissi, quello di fondare in Londra un teatro permanente di repertorio.

Forse il solo pericolo che la minaccia sta nella serietà dei suoi propositi. Per reagire alla vacua inintellettualità della scena inglese la Stage Society ha dato e dà la preferenza nel suo repertorio a lavori gravi, simbolici, filosofici e sociali.

Questo è un antidoto che può avere i suoi effetti per il momento, ma guai ad abusarne! La Società correrebbe il rischio di atrofizzarsi e di diventare una monotona e uggiosa accademia di sociologia scenica, alienandosi il favore del pubblico e perdendo di vista le ragioni supreme dell'arte e del teatro.

Pur troppo in questa tendenza essa è ifluenzata dal più illustre dei suoi membri, G. B. Shaw, ma se saprà liberarsene a tempo, se lascierà un po' in pace Shaw, Ibsen, De Curel, Brieux, Maeterlinck, Tolstoi, Gorki e Hauptmann e darà una maggior varietà e comprensione al suo repertorio arriverà più facilmente e vittoriosamente alla meta che si è prefissa.

III

Il teatro di idee — C. B. Shaw e la sua cura oftalmica — Lo Shaw vittima del terrore inglese per l'intellettualità — *Commedie gradevoli e sgradevoli* — Il dramma dello *slumlordism* e la sua commedia — *La professione della signora Warren* — Una satira del militarismo professionale — Shaw spiega il carattere inglese per bocca di Napoleone — *Candida* — *Tre commedie per i puritani* — Una commedia diabolica — La rivalità fra Shakspeare e Shaw — *Uomo e superuomo* — La quintessenza dello shawismo — Un mezzo spiccio suggerito dallo Shaw per realizzare un'idea di Platone — *L'altra isola di John Bull* — Il mancato *Rabagas* del repertorio inglese — Gli eroi e le eroine dello Shaw — Il suo personaggio-prodigio e il prodigio che non farà.

Socialista, fabiano, imperialista, *teetotaler,* vegetariano, antivivisezionista, consigliere municipale, critico musicale ed artistico, *pamphleteer,* oratore di piazza o *mob orator,* come dicono gli inglesi, romanziere, drammaturgo e conferenziere, Giorgio Bernardo Shaw è una delle persone più note in Inghilterra. Forse la più originale.

Un biografo lo descrive come un *thorough-going humanitarian* ossia un umanitario ad oltranza; e mi ricordo che un giorno il *Daily Mail* pubblicava nella sua sesta pagina illustrata un grande quadrante d'orologio con una *silhouette* di G. B. Shaw a tutte le ore: lo Shaw che si alza meditabondo, che scrive

commedie di propaganda, che è intervistato sull'argomento del giorno, che arringa un'assemblea di socialisti, che parla nel consiglio municipale del suo distretto, che discute coi Fabiani, che redige un manifesto elettorale, senza aver mai un momento per sè, dedito da mattina a sera alla nobile causa del miglioramento sociale.

Il pubblico lo giudica variamente. Chi lo prende sul serio, lo conforta, lo consiglia; chi lo esalta come l'Euripide dell'era vittoriana e lo contrappone all'Eschilo dell'era elisabettiana; chi sorride di lui e delle sue idee. Le femministe vedono nello Shaw l'Ibsen anglo-sassone. Le donne, in genere, ne vanno matte, femministe o no. I critici lo maltrattano perchè un giorno ha detto loro senza tanti complimenti: «Siete altrettanti cretini: vi amministro l'epiteto non come insulto, ma come tonico!» I *manegers* non accettano tutte le sue commedie, nè i consiglieri di St. Pancras tutte le sue proposte di socialismo municipale. Ma ciò non nuoce alla sua fama. G. B. S. (basta la sua sigla!) è a quarantotto anni un eroe leggendario, come l'olandese volante!

Irlandese d'origine, ma cresciuto in Londra, egli non ha alcun debole per il paese che ha abbandonato, come non ne ha per quello che ne è stato la rovina. Anche il suo ingegno è solo in parte irlandese. Egli è la negazione di quel velato e malinconico lirismo che è una delle caratteristiche del temperamento celtico; ma ha però il brio rodomontesco, la causticità, la vivezza che sono altre egualmente tipiche qualità della razza. A sentir parlare il MacNeil ai Comuni e a leggere G. B. Shaw si capisce che hanno lo stesso fosforo nel cervello.

A Londra lo Shaw si è fatto strada nel giornalis-

mo come critico, passando da un concerto all'altro, da un'esposizione di quadri di Bond Street a un'altra della New Gallery, da una rappresentazione shakspeariana al Lyceum ad una pantomima del Drury Lane, predicando il verbo wagneriano e ibseniano, attaccando i privilegi e le convenzioni della Royal Academy, facendo strazio della scena inglese, delle sue frivolezze e banalità, pigliandosela col pubblico, coi proprietari di teatri, coi pittori, cogli attori, coi musicisti, coi commediografi, proclamando la necessità di un'arte seria, viva, moderna, nutrita di pensiero, realista, educatrice, e libera da tutti i vincoli accademici e da tutto il ciarpame delle ipocrisie sociali.

Le sue critiche nella *Saturday Review* fecero rumore e più tardi egli ne pubblicò due volumi: *La quintessenza dell'Ibsenismo* e *Il perfetto Wagnerista.* Ma se riusciva a farsi leggere e apprezzare per la sua vivacità e per il suo umorismo paradossale, non riusciva però a convincere alcuno. Più andava avanti e più si allargava l'abisso fra lui e il suo pubblico: c'era come di mezzo un fenomeno di daltonismo: ciò che gli altri vedevano bianco egli vedeva nero. Chi era malato d'occhi?

«Un giorno — scrive argutamente lo Shaw — mi sono fatto visitare da un amico oculista. Egli mi esaminò ben bene e trovò che la mia vista era perfettamente normale. Mi confortai: dunque io era come tutti gli altri! Ma no, l'amico si affrettò a spiegarmi che solo il dieci per cento degli uomini godono di una vista normale, gli altri l'hanno anormale. Capii allora subito la ragione del mio insuccesso letterario: l'occhio del mio intelletto, come quello del mio corpo, era normale, vedeva le cose diversamente

degli altri e le vedeva meglio!» Forte di questa conclusione G. B. Shaw si è consacrato co' suoi articoli, coi suoi romanzi, coi suoi discorsi, coi suoi opuscoli, colle sue commedie a una cura oftalmica degli uomini in genere e degli inglesi in particolare. Ahimè, con quale risultato non saprei dire! Gli uomini, che non cercano di meglio che rimedi e ricette per il fisico e sono sempre pronti ad illudersi sulla loro efficacia, sono affatto indifferenti e scettici sulle ricette e sui rimedi da applicarsi al morale. Quelli che propone lo Shaw, bisogna riconoscerlo, non sono però tali da ispirare molta fiducia. Il suo pensiero non è facile nè a seguirsi nè a definirsi. Egli ci dice: Io sono un socialista! E questo, in Inghilterra, è già un bel caso. Ma non basta. Se egli accetta i principi fondamentali del socialismo ha poi un modo tutto suo di metterli d'accordo col nietzschismo, coll'imperialismo e perfino col protezionismo. Giacchè, se non lo sapete, lo Shaw si vanta di aver iniziato in Glasgow tre settimane prima del Chamberlain la grande campagna fiscale che ha messo la zizzania in tutto l'impero!

E' una delle colonne della Fabian Society per cui ha scritto parecchi opuscoletti di propaganda e qualche manifesto elettorale. E' un avvocato del socialismo municipale e autore di un volume sul *Commercio Municipale* che ha il merito incredibile di trattare la questione senza confonderla con delle cifre. Ma, in parte per il suo temperamento, in parte per l'assoluta inazione politica del socialismo marxista inglese, è rimasto sopratutto un ideologo. Egli vorrebbe rivoluzionare oltrechè la costituzione economica della società, la sua essenza psichica, il suo codice morale e la sua *routine* cerebrale. Nel criticare

i nostri costumi, nello smascherare le nostre ipocrisie, nel rivelare i nostri egoismi e le nostre debolezze, nel denunciare le nostre ingiustizie, egli mena colpi d'accetta alla Max Nordau.

Anche quella dello Shaw è una terribile opera di demolizione: fatta però senza sentimentalismi, senza declamazioni, senza retorica, con un freddo razionalismo, con del sarcasmo, dell'ironia e dell'umorismo. Egli è, come direbbe Anatole France, un propagandista *avec allégresse*.

Noi latini possiamo assistere a questa demolizione, battendo le mani o fischiando, ma senza indignazione o anatemi. Gli idoli che lo Shaw abbatte o sono caduti da un pezzo per noi o stanno su alla meglio sul piedistallo senza la nostra riverenza. Noi — parlo specialmente degli italiani — siamo degli spregiudicati per natura e degli scettici per pigrizia. La nostra vita, le nostre abitudini, i nostri rapporti sociali sono, nè più nè meno di quelli degli altri, entro il volucro di molte convenzioni, ma, nel nostro agile dilettantismo intellettuale, siamo più pronti degli altri ad ammetterlo e per questo anche a scandalizzarcene meno. Ma immaginate la *home*, la sacra *home* inglese, presa d'assalto da questo diabolico iconoclasta, scossa dalle fondamenta, sfrondata della sua edera verde e della sua bella poesia, assordata di fischi e di cachinni, avvilita, insultata, infangata! E' uno spettacolo tragicomico: ed è per esso sopratutto che G. B. Shaw riesce tanto interessante.

Ho sentito una volta questa impertinenza: che l'Inghilterra sarebbe noiosissima senza di lui: certo, senza l'Inghilterra, G. B. Shaw non potrebbe nemmeno avere quei *pochi anni d'immortalità* a cui egli

dice modestamente di aspirare. E — anche senza incomodare l'immortalità — se fin d'ora egli è in vista si è perchè è montato monellescamente su John Bull, il quale, come ognuno sa, ha le spalle molto grosse!

La borghesia inglese, ch'egli ha voluto *épater* è mirabilmente ritratta in alcune delle sue commedie ed è sopratutto dissezionata con mano maestra qua e là ne' suoi scritti. Nessun autore moderno ha mai conosciuto e rappresentato con una verità — talora perfino feroce! — la *middle class* inglese colla sua stupidità o sobrietà... intellettuale (come dice lo Shaw), la sua ignoranza, il suo *cant,* la sua bacchettoneria, la sua cupidigia di danaro, la sua ammirazione per il successo, il suo *self-réspect,* il suo orgoglio cieco, la sua infatuazione nazionale, le sue convenzionalità e i suoi pregiudizi.

Sopratutto alcuni aspetti nuovi della vita inglese egli ha saputo analizzare e definire assai argutamente, come lo spirito imperialista, l'amore della teatralità, del lusso, del fasto e delle cerimonie. E fra i tipi recati in scena, il *clergyman* untuoso e impostore, il capitalista scorticatore, l'affarista esoso, il professionista intrigante, il politicante parolaio, l'ozioso petulante e il soldato ciarlatano sono forse i più notevoli e felici.

Ma egli non ci tiene alla loro paternità. Egli non ha voluto fare delle commedie di carattere e di costumi, ma delle commedie di idee e di propaganda: o, come le chiama lui, *problem plays* e *propagandist dramas.* Così ciò che lo interessa nel *Widowers' Houses* e di cui vuole interessare il pubblico non è il tipo dello speculatore senza scrupoli — che, suo malgrado, gli è riuscito intiero e vivo — ma la *housing*

question, cioè la grossa questione londinese dello sfruttamento esercitato dai padroni di case a danno dei poveri. Insomma la gente che va alle sue commedie, non deve pensare a divertirsi e a commuoversi, ma a riflettere e a ribellarsi «Napoleone ha dato a Talma una platea di re: per me, ciò che ho sempre voluto, è una platea di filosofi...»

***

Facciamo conto — tanto per accontentarlo — di esser tali e mettiamoci in platea. Veramente le commedie dello Shaw sono più note per la lettura che per la rappresentazione. Quasi tutti i suoi lavori vennero prodotti sulla scena londinese, ma per lo più privatamente, perchè il censore non avesse neanche l'incomodo di porre il suo veto. In provincia pure furono qualche volta rappresentati; ma in America sopratutto ebbero miglior fortuna (1). Alcuni furono tradotti in tedesco e dati con successo in Germania e in Austria. Perchè sono piaciuti al di là della Manica e non in Inghilterra? Perchè — fu la modesta risposta data dallo Shaw a un giornalista — l'inglese pretende che le idee di un uomo di genio siano identiche alle sue, mentre il tedesco si aspetta che uno scrittore di genio esprima delle opinioni un po' differenti da quelle della comune degli uomini! Per la stessa ragione egli ha fatto fiasco anche quando ha messo la sua candidatura al Consiglio della Con-

(1) Nel settembre 1905 il capo della polizia di New York proibì la rappresentazione di *Mrs. Warren's Profession* e la proibizione fece naturalmente un grande clamore intorno allo Shaw e ai suoi lavori.

tea di Londra: per il terrore... dell'intellettualità che è così forte in Inghilterra!

Oltrechè rappresentati i suoi lavori furono anche pubblicati in volume in Germania ed è leggendo questa versione che il celebre critico danese Giorgio Brandès conobbe l'opera dello Shaw e ne fece un'analisi assai lusinghiera, se non forse troppo accurata, nel *Politikken* di Copenhagen.

La prima raccolta delle commedie di G. B. Shaw è in due volumi: *Plays pleasant and unpleasant:* commedie gradevoli e sgradevoli. Perchè sgradevoli? «La ragione è ovvia — dice l'autore nella prefazione — perchè esse hanno lo scopo di forzare lo spettatore a guardare in faccia certi fatti, tutt'altro che gradevoli. Tutte le commedie, con un sincero fondo umano, devono necessariamente ferire quel mostruoso compiacimento che il romanticismo artistico accarezza. Ma qui noi siamo davanti non solamente ai casi comici e tragici dell'individuo, ma ad orrori sociali dovuti al semplice fatto che il buon inglese, per quanto personalmente innocuo ed onesto, è, come cittadino, un miserabile il quale chiude gli occhi di fronte alle più obbrobriose ingiustizie ogni qualvolta il porvi un rimedio minaccerebbe di aggiungere un *penny* alle tasse che, un po' per inganno, un po' per forza, egli deve già pagare».

La prima di queste «obbrobriose ingiustizie» che lo Shaw vuol costringere i suoi connazionali a guardare in faccia è quella dello *slumlordism,* ossia dello sfruttamento capitalistico delle abitazioni operaie. Chi dice *slum* in Londra dice stamberga, sporcizia, miseria, abbiezione. Nessuno se ne può immaginare gli orrori: non chi abbia letto i romanzi del Besant o del Gissing, non chi abbia meditate le rivelazioni

di Charles Booth! Sono lunghe interminabili, monotone file, grigie, basse, sudicie, soffocate, di quelle che John Burns chiama *casse di mattone con coperchi d'ardesia:* senza colore, senza linea artistica, senza sole, senza sfoghi, senza interruzioni; vanno, vanno e vanno, salgono, scendono, s' incrociano, strette l' una all' altra, combacianti, quasi sorreggendosi nella sconfinata ondeggiante distesa. Nella regione dello *slum* — il famoso East End londinese — tutto è uniforme, laido, sconsolato, impuro, malsano, senz'aria, senza luce: e vivono in essa due milioni di lavoratori!

Ma come vivono! A sette, a otto, a dieci, perfino a quindici per camera: nelle stesse camere dove si dorme, si mangia, si lava, si asciuga e spesso si lavora. Nè è raro il caso che voi vediate a una finestra il cartello: *Parte di una camera da affittare!* In una metà vivono già padre, madre e tre o quattro ragazzi; nell'altra, divisa da un cencio, possono ben venire a passare la loro luna di miele due sposini! Perchè ogni po' di spazio è utilizzato ingegnosamente. In molte famiglie le ragazze dormono sotto il letto, dove il freddo si fa meno sentire ed i bambini sopra delle assicelle fisse al muro, fra il pane ed il *bacon.* L'uso di affittare il letto a una persona di giorno e ad un'altra di notte è comunissimo: sullo stesso giaciglio su cui riposa di notte una giovane crestaia, dorme di giorno un fornaio! E le pareti, i soffitti, i pavimenti, le finestre di questi *slums,* che cadono in pezzi, il sudiciume, il tanfo, le infezioni! I sorci sono dappertutto. Secondo le dichiarazioni di un ufficiale sanitario, in una casa erano tanti e così audaci che i bambini di notte dovevano vegliare per turno, onde far la guardia e difendere quelli che dormivano dagli

assalti dei rosicanti. Lo *slum* è causa prima della deteriorazione fisica del lavoratore londinese — che si spegne alla terza generazione — dell'alta mortalità, del propagarsi della consunzione e della degenerazione morale.

Ora chi dice *slumlord* a Londra — cioè padrone di stamberghe — dice usuraio, vampiro, negriero, canaglia. Nessuna forma di sfruttamento è così dissanguante e così lucrosa come quella dello *slumlordism*. La carestia di case ha rincarato enormemente le pigioni. Una stanzuccia inabitabile costa dalle trenta alle quaranta lire al mese. Per averla non è raro il caso che due, tre famiglie facciano a gara nell'offrire un prezzo più alto. E lo *slumlord* ne approfitta! Gli aumenti sono costanti e regolari. Se nell'Italia meridionale si hanno spesso i tumulti per il pane, nella Londra operaia si hanno i *rent riots*, ossia i tumulti per l'affitto. Indarno le autorità cercano di intervenire. Lo *slumlord* trova sempre il modo di eludere la legge e di scorticare le sue vittime. E' un traffico infernale! In un quarto di secolo, dal 1870 al 1895, l'aumento complessivo delle pigioni nella metropoli è stato di circa due millioni di lire. Donde si vede che il problema della miseria non è più spaventevole in Inghilterra di quello della ricchezza. Dare un pane, trovare una casa al lavoratore, non è forse ancora così difficile come frenare e arrestare le furie della speculazione e dell'ingordigia capitalista!

Che splendido argomento per un dramma popolare! Lo Shaw invece — dominato dalle idee e non dalle emozioni — ne ha fatto una commedia atrocemente satirica. *Le case del vedovo* (Widowers' Houses) furono rappresentate nel 1892, nel momento della maggior voga ibseniana, al Teatro Indipen-

dente che il critico Grein aveva tentato di far accettare. Il titolo biblico può aver ingannato parte degli spettatori: ma la natura vera della commedia non lasciò certo più dubbi quando lo Shaw per bocca del protagonista — un odioso *slumlord* scarnificatore dei poveri — dimostrò in una certa scena che un proprietario, anche individualmente onesto, non può a meno di agire come un briccone, nel presente ordine di cose. I socialisti applaudirono: gli altri fischiarono: l'autore, come è l'uso, uscì al proscenio, dopo l'ultimo atto, e fece un discorsetto polemico. La commedia levò rumore: per due settimane i giornali ne discussero vivacemente: chi la considerò come un libello, chi la difese e la esaltò come una opera artistica e civile.

Non credo che sia stata nuovamente rappresentata davanti al gran pubblico, ma è rimasta nel repertorio socialista. Ed io mi ricordo di aver fatto la conoscenza spirituale di G. B. Shaw il primo maggio del 1900 al Palazzo di Cristallo, dove appunto un numero del programma della festa dei lavoratori era la recita delle *Case del Vedovo*. Artisticamente la commedia — come quasi tutte quelle dello Shaw — è vera nella presentazione di alcuni caratteri, ricca di scene felicissime, di momenti psicologici interessanti, di macchiette gustose ed è condotta con molto brio. Ma ha anche tutti i difetti dello Shaw o dello *shawism* — una malattia che analizzerò più avanti, quando avrò largamente e obiettivamente fatto conoscere ai lettori l'opera complessa del commediografo.

Delle tre *plays* «sgradevoli» non prendo in esame il *Philanderer* — una scorreria un po' cinica nel campo matrimoniale — perchè artisticamente mi pa-

re assai povera e vengo senz' altro alla terza — *Mrs. Warren's Profession* — che è tra le più tipiche dello Shaw.

***

La *professione della signora Warren* è una di quelle che non si possono esercitare legalmente in Londra. Non che nella metropoli dell'impero e nelle città di provincia manchino affatto gli *hôtels privati* che la protagonista dirigeva a Bruxelles, a Berlino, a Vienna ed a Budapest. Ci sono — del genere se non propriamente identici — ma si chiamano semplicemente *hôtels*. Comunque è... così che la signora Warren ha fatto la sua fortuna all'estero.

Sua figlia Vivie non sa però nulla di preciso. Essa, si può dire, non ha quasi mai visto la madre, che si fa viva con lei solo alla fine di ogni mese per mezzo del suo banchiere. Vivie è stata educata in collegio, ha studiato all'Università ed ha preso una laurea in matematica a Cambridge.

Ora a a Haslemere — un pezzo di Svizzera portato nel Surrey — a godersi un po' di vacanza e qui inaspettatamente la raggiunge la madre in compagnia di due amici suoi. Vivie è una ben strana e curiosa fanciulla: un misto di scetticismo e di praticità, due cose che stanno insieme naturalmente se dobbiamo credere a quel filosofo che definiva lo scetticismo la religione della praticità!

In apparenza essa è insensibile a tutto. Che cosa l'attira nella vita? Nulla di romantico e di femminile. «A me piace — essa dice — lavorare e farmi pagare. Quando poi sono stanca di lavorare, mi pia-

ce riposare in una comoda poltrona, con una sigaretta, un bicchierino di whisky e un bel romanzo sensazionale!»

E' una concezione della vita meno prosaica di quel che sembri. Vivie — che non ha mai saputo chi fosse suo padre, che ha visto appena rare volte sua madre, che è venuta su libera, indipendente, disinvolta — non conosce nè affetti, nè ideali. La vita è stata moralmente così dura per lei che quel poco che vi è di onesto, di buono, di sincero e di dolce deve naturalmente sembrarle o ipocrisia o sentimentalismo. Unica realtà è per lei il lavoro. Ne parla come un *business man* per cui lavorare è sinonimo di fare degli affari e delle sterline. Ma le sue parole contano poco o al più contano come tutti i piacevoli paradossi che lo Shaw mette in bocca ai suoi personaggi. In fondo Vivie sente la nobiltà del lavoro tanto quanto un filosofo idealista. Ed è questa la sua essenza morale.

«Se io sapessi — essa dice — di dover fare una vita oziosa, sciupando il mio tempo fra un pasto e l'altro, senza carattere e senza fibra, mi taglierei un'arteria e ne lascerei sgorgare il sangue fino alla morte!... La gente dà sempre la colpa di ciò che è alle circostanze. Io non credo alle circostanze. Coloro che si fanno strada a questo mondo sono quelli che vanno in cerca delle circostanze e che, se non le trovano, le creano».

La prima conversazione colla madre, che è arrivata con un vecchio baronetto vizioso, predestinato sposo di Vivie e che pretende di asserire subito la sua autorità, è glaciale e urtante. Come effetto scenico mi pare rischiosissimo. Ma lo Shaw ha bisogno di accentuare lo sprezzo di ogni convenzionalità da

parte di Vivie e la sua amara, ma reale visione dei fatti.

VIVIE.

Suvvia, di grazia, non cominciare a piangere ora. Tutto fuorchè questo. Non posso soffrire le lagrime. Smettila o me ne vado.

SIGNORA WARREN.

Oh, come mai puoi essere così severa con me? Non sono io tua madre? Non ho forse dei diritti sopra di te?

VIVIE.

Sei tu mia madre?

SIGNORA WARREN.

Se sono tua madre?!... Oh, Vivie!

VIVIE.

Allora dove sono i miei parenti, mio padre, gli amici della mia famiglia? Tu accampi i diritti di una madre: quello di darmi della sciocca e della bambina: di parlarmi come nessuna donna ha mai osato: di farmi delle prediche sul modo di vivere: di impormi la conoscenza di un uomo nel quale tutti possono riconoscere uno dei più viziosi soggetti di Londra. Prima di darmi la pena di resistere ai tuoi diritti vorrei un po' vedere se abbiano o no ragione d'essere!

E qui viene la volta della signora Warren che è — artisticamente — uno dei più bei caratteri che lo Shaw abbia mai messo in scena. Questa padrona di alberghi privati sul continente ha appena una punta del sentimentalismo che... si accompagna generalmente alla sua professione. Essa si trova di fronte alla figlia che esige delle spiegazioni. Sta bene. La signora Warren non dissimula, non cerca scuse, non implora perdoni. Ragiona. E per bocca sua G. B. Shaw fa una delle sue più aspre requisitorie.

SIGNORA WARREN.

Sai chi era la tua nonna? No: non è vero? Te lo dirò io. Era una povera venditrice di pesce fritto con quattro figliuole. Lizz ed io eravamo sorelle: ed eravamo belle e

ben fatte. Nostro padre, m'immagino, deve essere stato un uomo ben pasciuto. Le altre due erano appena sorellastre, brutte, magre, stente, povere e oneste creature. Lizz ed io le avremmo mezzo ammazzate, se nostra madre non avesse mezzo ammazzate noi perchè le lasciassimo stare! Esse erano le due figlie... rispettabili! Ebbene, che cosa hanno guadagnato di bello colla loro rispettabilità? Stammi a sentire. Una, dopo aver lavorato a lungo intorno al bianco di piombo in un'officina, dodici ore al giorno per nove scellini alla settimana, è morta avvelenata dal suo mestiere. L'altra ci era sempre messa innanzi come un modello, perchè aveva spostato un bravo operaio e perchè teneva pulita la sua camera e in ordine i suoi tre bambini con diciotto scellini alla settimana.... Finchè lui prese a bere. Valeva la pena di essere rispettabili per ciò, eh?

VIVIE.

Così avete pensato tu e Lizz?

SIGNORA WARREN.

Lizz no, te l'assicuro. Aveva più spirito di lei! Noi frequentavamo entrambe una scuola religiosa — e per questo ci davamo delle arie sulle altre ragazze che non sapevano nulla — ed abbiamo continuato a frequentarla finchè una sera Lizz uscì e non si fece più vedere. La maestra pensava che io ne avrei seguito l'esempio e il prete mi diceva che Lizz avrebbe finito col gettarsi nel Tamigi. Povero imbecille! Questo era tutto quello che sapeva dire! Ma io aveva più paura dell'officina, dove quell'altra era morta avvelenata che del Tamigi: e tu avresti fatto altrettanto! Quel prete mi collocò come serva in un hotel di temperanza: poi ho fatto la cameriera: poi la ragazza in un *bar* alla stazione di Waterloo — servendo bibite quattordici ore al giorno per quattro scellini alla settimana, vitto e alloggio! Quella era considerata una grande promozione per me. Ebbene, una sera fredda e triste, quando io ero così stanca da non poter quasi tener gli occhi aperti, chi entra a ordinarmi un whisky se non Lizz in persona con su una magnifica pelliccia e con una borsa piena d'oro?

VIVIE.

Mia zia Lizzie?

SIGNORA WARREN.

Già! e che buona zia che hai! Adesso vive a Winche-

ster, sotto la cattedrale, ed è una delle signore più rispettate della città. Non si è mica gettata nel Tamigi Lizz! Eh, no! Tu mi ricordi un po' Lizz: anche lei era un'eccellente donna d'affari. Cominciò a risparmiare fin dal principio: non ha mai perduto la testa lei, nè si è mai lasciata sfugire una opportunità. Quando vide che io non ero brutta mi disse: Cosa fai tu qui, povera sciocca? bel sugo sciuparsi la salute e la bellezza a profitto degli altri! Lizz allora faceva dei risparmi per comperare una casa a Bruxelles, e pensò che in due potevamo farli più rapidamente che in una. Così mi ha prestato, per lanciarmi, un po' di danaro, che io coi miei primi risparmi le ho restitutito. E poi... mi misi negli affari con lei. Perchè non avrei dovuto farlo? La casa in Bruxelles era di prima classe: un posto in cui una donna si trovava meglio che nell'officina in cui Anna si è avvelenata. Nessuna delle nostre ragazze fu mai trattata come fui trattata io nella cucina dell'hôtel di temperanza e al *bar* di Waterloo.... Credi che avrei fatto meglio a restare dov'ero e a diventare una vecchia disfatta prima dei quarant'anni?

VIVIE.

No; ma perchè hai scelto quella professione? Risparmiando e amministrando bene si può sempre riuscire...

SIGNORA WARREN

Già, risparmiando! Ma in che altra professione può una donna fare dei risparmi? Risparmiare su quattro scellini alla setimana quando devi pensare anche a vestirti? Non lo potresti. Naturalmente se sei brutta e non puoi guadagnarti un centesimo di più o se hai degli estri per la musica, per la scena, per il giornalismo, allora è un'altra cosa. Ma nè io nè Lizz avevamo di tali estri. Tutto ciò che avevamo era il nostro viso e il nostro fare di piacere agli uomini. Ora credi che dovevamo essere così stupide da lasciare speculare gli altri sulla nostra bellezza, quando potevamo specularci su noi e intascarne tutto il profitto?

VIVIE.

Dal punto di vista affaristico voi eravate certo giustificate.

SIGNORA WARREN.

E anche da tutti gli altri punti di vista! Prendi pure una ragazza rispettabile: a cos'è che aspira se non a dar

nell'occhio a qualche ricco signore e a godere mediante il matrimonio i benefici del denaro di lui? Come se la cerimonia del matrimonio facesse qualche differenza! Oh, l'ipocrisia del mondo mi mette nausea! Io e Lizz dovevamo lavorare, fare i nostri calcoli e i nostri risparmi come si conviene, altrimenti saremmo diventate delle persone disgraziate, buone a nulla, ubbriacone, che si lusingano che la loro fortuna deve durare eternamente. Oh, io le disprezzo tali donne: non hanno carattere! E se c'è una cosa che a me è odiosa nella donna è la mancanza di carattere!

VIVIE.

Benissimo, mamma, ma non ti pare che appunto a una donna di caratere, non dovrebbe piacere un tal modo di fare danari?

SIGNORA WARREN.

Naturalmente. A nessuno piace dover lavorare per far danari: ma bisogna sottomettervicisi per amore o per forza. Io ho provato cosa sia per una povera ragazza il dover cercare di piacere a un uomo che le è assolutamente indifferente! Non è un genere di lavoro che una donna faccia con piacere, oh no, lo sa il cielo! per quanto a sentirne parlare la gente a modo ci sarebbe da credere che sia un letto di rose!

VIVIE.

Pure tu pensi che ne valga la pena, perchè è un lavoro che rende.

SIGNORA WARREN.

Ne vale la pena certamente per una ragazza povera, se essa può resistere alle tentazioni, se è bella, ben consigliata e ragionevole. E' la via migliore che le è aperta! Ho sempre pensato che non dovrebbe essere così, Vivie, che non è giusto, che è un male. Questa è la mia opinione e non la cambio, ma... bene o male quando bisogna bisogna, e non c'è che da rassegnarsi. Naturalmente non vale la pena per una signora. Tu saresti un'imbecille se ti mettessi per quella strada; ma io sarei stata un'imbecille se mi fossi messa per un'altra.

VIVIE.

Mamma, supposto che noi due fossimo povere come lo eri tu nella tua giovinezza, sei sicura che non mi consi-

glieresti di tentare il *bar* di Waterloo o di maritarmi a un operaio o anche di entrare in un'officina?

SIGNORA WARREN.

Sicurissima. Per che sorta di madre mi prendi? Come potresti conservare il rispetto di te stessa lavorando come una schiava e soffrendo la fame? E che cosa vale una donna, che cosa vale la vita, senza il rispetto di sè stesse? Perchè sono io indipendente e in grado di dare a mia figlia un'educazione di prim'ordine, mentre altre donne che avrebbero avuto egualmente buone opportunità sono sul lastrico? Perchè io ho sempre saputo rispettarmi e controllarmi! Perchè Lizz è riverita e rispettata nella sua città? Per la stessa ragione. Dove saremmo noi se avessimo dato ascolto alle stupidaggini del prete? A spazzare i pavimenti con sei *pence* al giorno e la prospettiva del ricovero di mendicità! Non lasciarti ingannare da gente che non conosce il mondo, figlia mia! Il solo mezzo che una donna ha di provvedere a sè stessa decentemente è di essere *buona* per quell'uomo che sia in posizione di essere *buono* per lei. Se essa appartiene alla stessa classe sociale di lui che si faccia sposare; se gli è al di sotto non può aspettarsi il matrimonio. Tanto, lo sposarlo non la renderebbe felice. Interroga pure qualunque signora della società londinese: ti dirà la stessa cosa. Solo che io te l'ho detta chiaramente e lei te la dirà con delle perifrasi. Questa è la sola differenza.

VIVIE.

Mia cara mamma, tu sei una donna meravigliosa. Ma non sei nemmeno un pochino dubbiosa o... vergognosa?

SIGNORA WARREN.

Ma naturalmente, bambina mia! Sarebbe una mancanza di educazione il non sentir vergogna. E' una cosa che si aspetta da una donna! Le donne devono sempre dar a intendere di sentire anche quello che non sentono! Lizz si stizziva con me per la mia franchezza e disinvoltura. Essa era solita dire che quando una donna può imparare che cosa c'è di nuovo a questo mondo da ciò che le passa sotto gli occhi, non c'è bisogno di parlargliene. Ma Lizz, già, è sempre stata una dama così perfetta! Essa ne aveva il vero istinto: mentre io sono sempre rimasta un po' plebea. Io sono incapace di dire una cosa quando ognuno sa che ne penso un'altra. Che sugo c'è in tale ipocrisia? Se il mondo è fatto a quel modo per le donne non c'è

ragione di dire che è fatto diversamente! In realtà io non ho mai saputo dove stia di casa la vergogna. Anzi mi è sempre sembrato che noi dovremmo andare orgogliose per aver fatto le cose così a modo, senza che nessuno potesse mai dire una parola contro di noi e prendendo quella cura che ci siamo presa delle ragazze. Alcune hanno fatto benissimo, sai? Una ha sposato un ambasciatore...

. . . .

VIVIE.

... Hai dunque ragione tu, mamma, per quanto io credessi questa sera che ti avrei dimostrato il contrario. Orvia, siamo buone amiche... Buona notte, cara mamma!

SIGNORA WARREN.

Ti ho allevata bene, non è vero, cara?

VIVIE.

Sì!

SIGNORA WARREN.

E tu ne sarai grata alla tua vecchia mamma!

VIVIE.

Sì, cara, buona notte!

SIGNORA WARREN.

La mia benedizione sul tuo capo, angiolo mio... La benedizone di una madre!

Queste tre o quattro sortite finali compensano di tutta la precedente verbosità anarchica di Mrs. Warren e vi dicono ch'essa è assai migliore di quanto l'autore se l'era immaginata. Lo Shaw ne voleva fare evidentemente una formula; invece ne è uscita una donna viva; un interessante personaggio scenico. E' sempre così: lo Shaw è un artista... malgrado suo! Non vi racconterò il resto della commedia: episodi e parole ce ne sono a sazietà. Il baronetto, vecchio e vizioso, a cui la signora War-

ren vorrebbe far sposare sua figlia, per vendicarsi d'essere stato respinto da Vivie le rivela che lei e Frank, il giovanotto che la corteggia, sono sorella e fratello, figli del reverendo del villaggio e antico amico della signora Warren. La rivelazione non turba affatto Vivie, la quale è un prodigio d'insensibilità; ciò che invece la turba e la fa fremere di sdegno è il venir a sapere che la madre non si è, come lei credeva, ritirata dai suoi loschi affari. Il baronetto, socio nell'azienda degli alberghi, le dice che gli affari vanno avanti prosperamente e che la signora Warren non intende affatto di abbandonarli. Ora Vivie non può ricevere altro denaro da sua madre e tanto meno stare più a lungo in sua compagnia.

Essa non cede ad alcun impulso. Ragiona. Non per nulla è una dottoressa in matematica! Essa crede soltanto ai suoi ragionamenti, buoni o cattivi. Lascia Haslemere, la madre, il socio baronetto, Frank e va a Londra dove una sua amica che lavora nella City la prende subito e ben volentieri nel suo ufficio. Ma Mrs. Warren non è una donna alla quale si scappi tanto facilmente. Ed eccola a Londra anche lei a chiarire la cosa. Perchè Vivie ha lasciato Haslemere? Perchè rifiuta ora il mensile? Perchè si è messa in testa di lavorare? Che cosa significa tutto ciò? «Significa, dice Vivie, ch'io voglio pensare d'ora innanzi a sostenermi da me e ad andare per la mia strada coi miei amici; tu va per la tua coi tuoi». «Come mai? non ti avevo io detto tutto?» le risponde la madre. «Tu mi hai spiegato come sei stata costretta a metterti per quella via: ma perchè vi rimani?»

La signora Warren protesta che non potrebbe

nè saprebbe far altro, che il lavoro è la sua anima, che ha bisogno di far danaro. «Va bene, le risponde Vivie, io sono figlia di mia madre: anch'io ho bisogno di lavorare: solo che io voglio lavorare al modo mio, come te lavori al tuo». Ma la madre non si da per vinta. Essa tenta dapprima colle lusinghe delle ricchezze e degli splendori di una vita di lusso. Ma è un argomento che con Vivie non va. Ricorre allora alla sua filosofia. «Tu credi che la gente sia ciò che pretende di essere: che le cose siano come te l'hanno insegnate alla scuola. Ma non è così: tutti a questo mondo, tutti coloro che non sono degli imbecilli, la pensano come me». — Anche gli argomenti... dell'esperienza non persuadono Vivie. «Mamma, tu non sai che sorta di donna io sia... Io son persuasissima che, se fossi stata nelle circostanze di mia zia Lizz avrei fatto nè più nè meno di quello che ha fatto lei. Io non credo di avere più pregiudizi o più scrupoli di te. Ne ho anzi di meno, e certo sono meno sentimentale. So benissimo che la morale del mondo è tutta un'impostura e che se io prendessi il tuo denaro e dedicassi tutto il resto della mia vita a buttarlo via in vesti e gioielli potrei anche diventare la donna più indegna e più viziosa che nessuno mai direbbe una parola in proposito. Ma non voglio essere una donna indegna.» La madre, come ultimo mezzo, cerca allora di impietosirla: «Chi avrà cura di me quando io sarò vecchia? Molte ragazze presero a volermi bene come figlie e piansero nell'abbandonarmi, ma io le ho lasciate andar tutte perchè pensavo che avevo te. Sono rimasta sola per te...»

Qui sta appunto la differenza: la signora Warren vuole una figlia, ma Vivie non vuole una madre!

SIGNORA WARREN.

Oh, so che sorta di donna tu sei: senza pietà per te e per gli altri. Lo so, lo so. La mia esperienza me lo insegna: le conosco le donne rigide, egoiste, ipocrite come te! Ebbene conservati per te stessa, io non ti voglio. Ma senti bene. Sai cosa vorrei fare di te se tu fossi ancora una bambina, come è vero che c'è un Dio?...

VIVIE.

Strangolarmi, forse!

SIGNORA WARREN.

No! Ti vorrei semplicemente allevare come una mia vera figlia — non quale sei ora col tuo orgoglio, coi tuoi pregiudizi, colla tua educazione di collegio che mi hai rubato: sì, rubato! negalo se lo puoi! Non è stato un rubare? Io ti vorrei allevare in casa mia.

VIVIE.

In una delle tue case...

SIGNORA WARREN.

Eccola! eccola come sputa sui capelli grigi di sua madre! Oh, possa tu vivere tanto che tua figlia ti venga coi piedi sulla testa come fai tu ora con me. E sarà così. Nessuna donna ha mai fatto bene colla maledizione di una madre...

VIVIE.

Andiamo, non fare la tragica ora! M'immagino che io sono stata l'unica ragazza in tuo potere a cui tu hai fatto del bene. Perchè vuoi guastarlo adesso?

SIGNORA WARREN.

Sì, Dio mi perdoni, è vero! e tu sei l'unica che si è ribellata contro di me! Oh, che ingiustizia, che ingiustizia! Io ho sempre voluto essere una buona donna. Ho tentato di lavorare onestamente finchè sono stata ridotta a una tale abbiezione e a una tale miseria da farmi maledire il giorno in cui avevo sentito parlare di lavoro onesto! Sono stata una buona mamma e perchè ho fatto di mia figlia una buona donna, essa mi caccia via come una lebbrosa. Oh, se potessi soltanto tornare a vivere

un'altra volta! Vorrei ben rispondere io alle bugie di quel prete di scuola! D'ora in avanti voglio fare del male e nient'altro che del male. E ne diventerò grassa!

VIVIE.

Sì, è meglio scegliere la tua linea e andare fino in fondo. Se fossi stata al tuo posto, mamma, probabilmente avrei fato come te: ma non avrei vissuto una vita e creduto in un'altra. In fondo tu sei una donna convenzionale. Questa è la ragione per cui ti dico addio...

Come è viva e vera questa Mrs. Warren nonostante tutta la stoppa sociale di cui l'ha imbottita l'autore! Frank e Vivie invece, saranno o non saranno fratello e sorella, ma sono certamente figli entrambi dello Shaw: portenti di dialettica, disinvolti fino all'ostentazione e superiori ad ogni emergenza! Vi sono dei momenti forzati nell'azione, dei passi declamatori nel dialogo (di una declamazione sofistica, s'intende, e non sentimentale!) ma ci sono anche scene di indubbio effetto teatrale, contrasti efficaci e drammatici. Ho detto che *Mrs. Warren's Profession* è una commedia tipica di G. B. Shaw, non che sia una bella commedia. Ma egli ne ha fatto — sempre suo malgrado — anche di belle.

***

Una di queste è nel secondo volume che comprende le commedie gradevoli. Sono quattro: *Arms and the Man, Candida, The man of Destiny* e *You never can tell.*

La prima veramente non è nè una commedia nè una farsa. La prima sera che *Arms and the Man* fu rappresentata ebbe successo, ma lo Shaw, chiama-

to al proscenio, dopo calata la tela, si affrettò a disilludere il pubblico. Il pubblico aveva riso, dunque non aveva capito un'acca: l'autore non aveva voluto scrivere uno scherzo scenico ma una cosa seria. Una cosa seria?! Il pubblico rise anche più ed a ragione. Quella di far credere che questa sia una commedia realista scritta con accuratezza storica è sempre stata una delle più amabili canzonature dello Shaw!

La scena di *Arms and the Man* è in Bulgaria durante la guerra serbo-bulgara del 1885, anzi al momento della sua conclusione, dopo che i serbi coi loro ufficiali... austriaci sono scappati come lepri davanti ad una pazzesca carica della cavalleria bulgara alla quale non avevano potuto resistere perchè muniti di cannoni... senza cariche. L'eroe della scena e della commedia è uno svizzero, figlio di un grosso albergatore, che va sul campo colle tasche piene di cioccolatte — presumibilmente *Suchard!* — Badate che lo Shaw vuole si prenda sul serio anche il cioccolatte. Che ignoranti i miei critici! ha detto una volta: essi si meravigliano perchè io nutro i miei ufficiali di cioccolatte: e il cioccolatte della regina Vittoria ai soldati d'Africa durante la guerra boera? E' stata anch'essa una delle mie inverosimiglianze? Lo svizzero, oltre che quello di divorare cioccolatte, ha il *rôle* di gettare il ridicolo sulla guerra, sui pregiudizi e sentimenti marziali, sul patriotismo e sulle pose eroiche del soldato. Come una satira del militarismo professionale — il lavoro mi pare felicissimo e mi stupisco che l'autore non l'abbia ancora presentato al concorso per il premio Nobel. Come riproduzione d'ambiente i Bulgari se lo conoscessero, farebbero fare allo Shaw la fine di

Stambuloff e fu forse per evitare un'altra tragedia balcanica che il censore viennese ne ha proibito la rappresentazione al teatro Burg! Come produzione teatrale *Arms and the Man* avrebbe potuto riuscire una commedia brillantissima per tipi e macchiette, se l'autore — come di solito — non avesse forzato la situazione, caricato le tinte e fatto dei suoi personaggi altrettante caricature, che andrebbero benissimo solo per un'operetta buffa alla Gilbert-Sullivan!

Impossibile è riassumere *You never can tell* — tre atti in cui tre o quattro personaggi continuano a parlare come tante macchinette a vapore, ragionando e sragionando di tutto con acre voluttà cerebrale. Parole, parole, parole! in mezzo a cui si perde il filo della storia e molte volte quello della logica!

The Man of Destiny è uno scherzo comico in un atto: uno dei più gustosi ed esilaranti ch'io abbia mai letto.

Portato sulle nostre scene dovrebbe fare la fortuna di un brillante italiano come l'ha fatta di uno tedesco che ha interpretato lo scherzo a Francoforte sotto il titolo: *Der Schlachtenlenker*. L'*uomo fatale* del 5 maggio ci è presentato, in una graziosa parodia, a Tavazzano il 12 maggio 1798, subito dopo la bataglia di Lodi. Napoleone è alle prese con una bella anglo-irlandese che gli ha portato via certi dispacci. Ma il fuoco del ponte di Lodi è nulla al confronto di quello che si scambiano i due nella piccola osteria di Giuseppe Grandi: la battaglia dura appena un'ora, ma esaurisce tutte le risorse dello spirito, della causticità, dell'umorismo e della petulanza. Finalmente Napoleone è vinto.

NAPOLEONE.

.... Ecco la ragione. Gli inglesi sono una nazione di bottegai. Ora capisco perchè voi mi avete battuto.

SIGNORA.

Oh, io non vi ho battuto e non sono inglese...

NAPOLEONE.

Sì che lo siete: inglese fino al midollo delle ossa. Statemi a sentire: vi spiegherò io chi sono gli inglesi.

SIGNORA.

Dite.

NAPOLEONE.

Ci sono tre classi di persone a questo mondo: la classe bassa, la classe media e l'alta classe. La bassa e l'alta classe si assomigliano in una cosa: non hanno, cioè, nè scrupoli nè moralità. La classe bassa è al di sotto della moralità, quella alta ne è al di sopra. Io non ho paura nè dell'una nè dell'altra: perchè quelli che stanno al basso non hanno coscienza della loro mancanza di scrupoli, tanto che fanno di me un idolo; quelli che stanno in alto non hanno scrupoli, ma senza alcuno scopo, tanto che essi si piegano davanti alla mia volontà. Vedrete: io passerò sopra tutte le plebi e tutte le corti d'Europa come un aratro passa sul campo. Sono gli uomini della classe media che rappresentano un pericolo, perchè hanno una coscienza ed uno scopo. Ma anch'essi hanno il loro lato debole: pieni, come sono, di scrupoli e incatenati, mani e piedi, alla loro moralità e rispettabilità.

SIGNORA.

Allora voi batterete gli inglesi, perchè i bottegai appartengono tutti quanti alla classe media.

NAPOLEONE.

No, perchè gli inglesi sono una razza a parte. Nessun inglese è tanto basso da avere degli scrupoli: nessuno è tanto alto da essere libero completamente dalla loro tirannia. Ma ogni inglese è nato con un certo potere miracoloso che lo fa padrone del mondo. Quando vuole una cosa egli non confessa mai a sè stesso di volerla. Egli aspetta pazientemente fino a che gli si forma nell'animo — nessuno sa come! — un'ardente convinzione che è suo

dovere, morale e religioso, di conquistare coloro che posseggono la cosa da lui desiderata. Allora egli diventa irresistibile. Al pari degli aristocratici egli fa ciò che gli piace e arraffa ciò che vuole; al pari dei bottegai egli va dritto al suo scopo coll'attività e colla tenacia che vengono da una forte convinzione religiosa e da un senso profondo di responsabilità morale. Oh, quanto ad atteggiamenti morali non gliene mancano mai! Come il grande campione della libertà e dell'indipendenza delle nazioni egli conquista e si annette mezzo mondo, chiamando ciò: colonizzazione. Quando egli vuole un nuovo mercato per le sue merci adulterate di Manchester, manda un missionario ad insegnare agli indigeni il Vangelo di Pace. Gli indigeni ammazzano il missionario: egli corre all'armi in difesa della cristianità; per essa combatte; per essa conquista e si prende poi il mercato come una ricompensa del cielo. Per difendere la sua isola, egli mette un cappellano a bordo di una nave, inchioda una bandiera con una croce all'albero maestro e va fino agli estremi della terra affondando, abbruciando e distruggendo tutto ciò che gli contende l'impero dei mari. Si vanta che uno schiavo è libero al momento che mette piede su suolo britannico ed egli lascia i ragazzi dei suoi poveri nelle officine a lavorare sedici ore al giorno. Fa due rivoluzioni e poi dichiara guerra alla nostra in nome della legge e dell'ordine. Non troverete mai nulla di così cattivo o di così buono che un Inglese non faccia, ma non troverete mai un inglese dalla parte del torto. Egli tutto fa per un principio. Vi combatte per un principio patriottico; vi deruba per un principio d'affari; vi asservisce per un principio imperiale; appoggia il suo re per un principio di fedeltà e gli taglia la testa per un principio repubblicano. La sua parola d'ordine è: Dovere! ed egli non dimentica mai che una nazione la quale permette che il suo dovere si metta in antagonismo coi proprii interessi è perduta. Egli....

Questa spiegazione del carattere inglese parrà ad alcuno impeccabile: a me è parsa semplicemente di un umorismo così felice che non ho saputo resistere alla tentazione di tradurla. Ora veniamo alla quarta e più importante commedia del volume.

***

G. B. Shaw definisce *Candida* un mistero; ma è chiaro a tutti che essa è l'unica commedia, vera, equilibrata e sana, ch'egli abbia mai scritto: la più simpatica per il contenuto, la più semplice, la più fine e la più artistica per la costruzione.

Il reverendo Morell non è uno dei religiosi che lo Shaw è solito presentarci: non è un ecclesiastico di mestiere: untuoso di maniere, bigotto di pensiero, egoista d'animo: è un socialista cristiano: tutto fervore per la sua missione educatrice, entusiasmo per il suo lavoro di propaganda: energico, robusto, onesto: capace di dire a chiunque il fatto suo, scrupoloso, attivissimo, e, nello stesso tempo, un *great baby,* un fanciullone ingenuo, leggermente e simpaticamente vanitoso, innamoratissimo di sua moglie.

Lei, Candida, è una donna invidiabile: intelligente, disinvolta, spiritosa, con un assoluto controllo di sè, con quella percezione realista del mondo che nelle donne, quando c'è, è molto più acuta e chiara che negli uomini. Essa esercita intorno a sè un fascino di cui si compiace e si giova. Ma non è civetteria. E la sua mente superiore, il suo carattere dignitoso, la sua ferma virtù, se non soffrono un volgare corteggiamento possono ben ricevere senza pericolo l'omaggio di un affetto devoto. Senza pericolo per lei, ma non sempre per gli altri. Ecco infatti che Eugenio Marchbanks, le è devoto fino a innamorarsene perdutamente. E' un ragazzo di diciotto anni, un poeta, un intellettuale, con la presunzione e la posa dell'incompreso, proprie della

sua età. Ma egli ha anche la cruda franchezza di un eroe ibseniano e confessa al marito di amare Candida.

MORELL.
(*ridendo*).

Amare mia moglie? Ma è naturale, ragazzo mio. Tutti l'amano. Non si può farne a meno. Ed io ne sono contento. Ma, Eugenio, vi pare che valga la pena di parlarne? Voi non avete vent'anni, lei ne ha più di trenta: non vi pare una ragazzata?

MARCHBANKS.

Come osate parlare così? Questo voi pensate dell'amore che essa inspira? E' un insulto che le fate!

MORELL.

Un insulto?! Badate, Eugenio, io sono paziente e spero lo sarà ancora. Ma ci sono certe cose che non posso permettere. Non obbligatemi ad usare con voi l'indulgenza che dovrei usare con un bambino. Siate un uomo.

MARCHBANKS.

Oh, finiamola con queste ipocrisie! C'è da rabbrividire all'idea che voi le avete inflitto ciecamente, egoisticamente questa vostra presupponenza per tanti anni, voi... voi che non avete un pensiero, non un sentimento in comune con lei....

Morell rimane sconcertato. In una scena condotta per gradazioni magistrali il ragazzo diciottenne riesce a scuotere la fede del buon reverendo, a fargli dubitare di non essere all'altezza di Candida, di non comprenderla, apprezzarla ed amarla, come si vanta di comprenderla, amarla e apprezzarla Eugenio stesso. Che fosse dunque tutta un'illusione? Che la sua felicità fosse basata su un equivoco? Che Candida non lo ami e non lo possa amare?

Il socialista cristiano perde la pazienza, afferra Eugenio per le spalle e minaccia di metterlo alla porta. « Oh, non ho paura di voi — gli grida il ragazzo

— Siete voi che avete paura di me... Voi mi cacciate via perchè non avete il coraggio di lasciarla libera di scegliere fra le mie idee e le vostre. Voi avete paura di lasciarmela vedere un'altra volta! »

Egli minaccia, se Morell lo caccia di casa, di riferire la cosa a Candida. « Ed essa mi comprenderà e saprà che io la comprendo!» Morell, un po' per paura, un po' per vergogna, recede dal suo proposito e permette ad Eugenio Marchbanks di restare. Il ragazzo è così padrone della situazione. Candida lo tratta come un cagnolino, lo accarezza, lo punzecchia, lo scherza per i suoi idealismi poetici, gli fa pulire la lampada, si fa aiutare a tagliare le cipolle e a rigovernare, accrescendo innocentemente i dubbî del marito.

La situazione si delinea così mirabilmente e questa piccola scena fra Candida e Morell nel secondo atto è un vero gioiello.

CANDIDA.

Sì, io mi sento gelosa, talora!

MORELL.

Gelosa di Prossy?

CANDIDA

No, no, no. Non gelosa di alcuno. Ma gelosa per conto di un'altra persona che non è amata come dovrebbe essere.

MORELL.

Io?

CANDIDA.

Tu! Tu sei fin troppo viziato dall'amore che tutti ti portano. No: voglio dire Eugenio.

MORELL.

Eugenio!

CANDIDA.

Pare quasi un'ingiustizia che tutto il bene sia per te... e per lui niente! Sebbene ne abbia tanto bisogno più di te. (Morell ha una scossa). Che c'è? Ti dispiace forse?

MORELL.

No, no, tutt'altro! Tu sai che io ho assoluta fiducia in te, Candida.

CANDIDA.

Vanitoso! Sei proprio così sicuro dell'irresistibilità delle tue attrattive?

MORELL.

Candida, tu mi fraintendi. Io non ho mai pensato alle mie attrattive. Io ho pensato alla tua bontà, alla tua purezza. E' in esse che ho assoluta fiducia.

CANDIDA.

Bella cosa e proprio gentile da venire a dirmi! Oh, tu sei un prete, Giacomo — un vero prete!

MORELL.

(*desolato*).

E' quello che dice Eugenio.

CANDIDA.

E ha ragione. Eugenio ha sempre ragione. E' un ragazzo meraviglioso ed io gli voglio un gran bene. Ma non sai, Giacomo, che, sebbene egli non ne abbia il più lontano sospetto è lì lì proprio per innamorarsi pazzamente di me?

MORELL

Oh, non ne ha il più lontano sospetto lui, eh?

CANDIDA.

Nemmeno l'ombra! Un giorno lo saprà — quando sarà un uomo maturo, con dell'esperienza come te. E allora capirà che io pure me ne dovevo essere accorta. Chi sa cosa penserà di me allora...

MORELL.

Niente di male, Candida. Io lo spero e lo confido: niente di male!

CANDIDA.

Secondo!

MORELL.

Come, secondo?

CANDIDA.

Secondo quello che gli capiterà. Non capisci? Secondo il modo che imparerà a conoscere che cosa sia veramente l'amore. Voglio dire secondo la donna che glielo insegnerà.

MORELL.

Sì... no... francamente, non so che cosa tu voglia dire.

CANDIDA.

Se egli imparerà ad amare da una buona donna allora mi perdonerà.

MORELL.

Perdonare?

CANDIDA

Ma supponi che s'imbatta in una cattiva donna, come è spesso il caso dei poeti che s'immaginano che tutte le donne siano angeli! Suppòni che egli scopra che cos'è il vero amore, quando sarà troppo tardi, quando lo avrà buttato via, quando si sarà degradato nella sua ignoranza! Credi tu che lui vorrà perdonare allora?

MORELL.

Perdonarti!... Per cosa?

CANDIDA.

Per non averglielo insegnato io! Per averlo abbandonato a delle donne indegne, onde salvare la mia bontà e la mia purezza, come tu le chiami! Ah, Giacomo, come mostri di non comprendermi, parlando così della mia bontà e della mia purezza. Io le vorrei dare entrambe al povero Eugenio colla massima naturalezza come darei il mio scialle a una mendicante morente di freddo, se non ci fosse altro che mi trattiene. Riponi la tua fiducia nel mio amore per te, Giacomo; perchè se quello se ne andasse mi importerebbe ben poco dei tuoi sermoni fatti

semplicemente di frasi colle quali inganni te stesso e gli altri quotidianamente....

E così si svolge in tre atti e ventiquattro ore quest'intima tragicommedia psicologica attraverso un processo delicato tutto sfumature, senza episodi, senza azione, ma con quell'intensa suggestione che offre sempre un momento di vita vissuta. Ho detto tragicomedia, chè altro non è lo smarrimento crescente del povero marito di fronte alle vane ombre agitate dal rivale diciottenne. All'ultima scena c'è una nota di più. In una situazione e in un dialogo di cui non so se più ammirabile sia l'umorismo gentile o la dolce sentimentalità, si rivela il carattere di una donna eletta, gentile, soave — la più bella dello Shaw e forse una delle più belle creazioni del teatro contemporaneo.

Morell è andato via via perdendo la calma e il giudizio tanto da finire per prendere sul serio la cosa. Candida deve scegliere fra lui ed Eugenio.

MORELL.

Io ho nulla da offrirti altro che la mia forza per difenderti, la mia onestà di propositi per la tua tranquillità, la mia attività e la mia abilità per il tuo sostentamento, e la mia autorità e posizione per la tua dignità. Questo è quanto un uomo può convenientemente offrire a una donna!

CANDIDA.

E voi, Eugenio, che cosa mi offrite?

MARCHBANKS.

La mia debolezza! la mia desolazione! il bisogno del mio cuore!

CANDIDA.

E' una buona offerta, Eugenio. Adesso so come fare la mia scelta.

MORELL.
(Con un grido d'angoscia).

Candida!

MARCHBANKS.

Vile!

CANDIDA.

Io mi do al più debole dei due.
(Eugenio comprende e impallidisce).

MORELL.
(Chinando la testa disperato).

Accetto la tua sentenza, Candida.

CANDIDA.

Comprendete, Eugenio?

MARCHBANKS.

Oh, io mi sento perduto.

MORELL.
(rialzando il capo incredulo).

Vuoi dire me, Candida, vuoi dire me?

CANDIDA.
(sempre sorridendo).

Sediamo e parliamo da tre buoni amici (a Morell). Siediti, caro... Portatemi quella sedia voi, Eugenio... Ecco... Voi vi ricordate ciò che mi avete raccontato, Eugenio, come nessuno si sia mai preso cura di voi dal giorno che la vostra vecchia governante morì; come i vostri fratelli e la vostra sorella fossero i beniamini del papà e della mamma; come siete stato infelice in collegio ad Eton; come siete sempre vissuto senza sorrisi e senza carezze, solo, abbandonato, incompreso, povero ragazzo!

MARCHBANKS.

Avevo i miei libri... la Natura... e infine ho incontrato voi!

CANDIDA.

Lasciamo stare questo. Adesso voglio che guardiate a

quest'altro ragazzo qui — il *mio* ragazzo — viziato fino dalla culla. Noi andiamo una volta ogni quindici giorni a trovare i suoi parenti. Dovreste venire con noi, Eugenio, e vedreste che quadretto. Giacomo bambino! Il più meraviglioso di tutti i bambini... Domandate alla mamma e alle tre sorelle di Giacomo che cosa sia loro costato il risparmiargli la noia di far cosa alcuna eccetto quella di venir su forte, bravo e felice. Domandate a me che cosa mi costi l'essere ad un tempo sua madre, le sue tre sorelle, sua moglie e la madre dei suoi bambini! Domandate agli importuni che vogliono infastidire Giacomo e guastare i suoi sermoni, chi è che li manda via in pace. Quando c'è del danaro da dare è lui che lo dà; quando c'è del danaro da rifiutare sono io che lo rifiuto. Io fabbrico un castello di comodi, di indulgenze, di amore per lui e ci monto la sentinella per tenerne lontane tutte le piccole cure volgari. Io lo faccio signore e padrone qui, sebbene egli non se n'avveda... (con dolce ironia). E quando dubita che io possa andarmene via con voi il suo solo pensiero è: che cosa sarà di sua moglie! E per tentarmi a restare egli mi offre (carezzandogli i capelli) la sua forza per mia difesa, la sua attività per il mio sostenimento, la sua posizione per la mia dignità.. ah! (accostando la sua faccia a quella di lui) io sciupo le tue belle frasi, amor mio, no?

MORELL.

(*inginocchiandosi e baciandola come un fanciullo*). E' vero, tutto vero, dalla prima parola all'ultima! Ciò che sono mi hai fatto tu, coll'opera tua, colle tue mani, coll'amore del tuo cuore. Tu sei la mia moglie, la mia mamma, le mie sorelle: tu sei la somma di tutte le sollecitudini affettuose per me.

CANDIDA.

(*nelle sue braccia rivolgendosi sorridente ad Eugenio*). Sono io per voi la vostra mamma e le vostre sorelle, Eugenio?

MARCHBANKS.

Ah no! Giammai! Addio!

CANDIDA.

Voi non ve ne andrete via in questo modo, Eugenio?!..

Ma Eugenio Marchbanks se ne va portandosi via, dice lo Shaw in una nota, il suo segreto. Quale?

Non ci sono davvero segreti per il pubblico o per il lettore. Qui c'è un tipo di donna, moralmente affascinante, c'è Morell che è tutto un documento umano, c'è una situazione mirabile e mirabilmente svolta con quella semplicità e quella quiete che sono il segreto dell'arte dell'Ibsen; c'è, in una parola, una gran bella commedia! Perchè bella? Perchè vera, interessante e commovente. Perchè ciò che muove i personaggi non è la solita dialettica petulante e volatile dello Shaw, ma il sentimento. Bisogna proprio dire che noi non sappiamo che cosa sia la logica o che non ne vogliamo sapere. Fatto è che nella vita come nel dramma ciò che ci conquide non è il razionale ma il passionale, non è la saggezza ma la generosità, non è la forza ma la debolezza.

Candida risponde assai poco all'ideale femminista moderno. Ma è appunto questa la ragione della sua bellezza e del suo fascino. Con tutte le mie simpatie per le aspirazioni femminili, io ho sempre trovato detestabile il femminismo presentatoci sulla scena. Sarebbe stato facile per un autore ibseniano di maniera fare di Candida una donna *personale* e *indipendente* che appartiene esclusivamente a sè. Invece lo Shaw — nè parrebbe vero — ne ha fatto una donna, la cui *personalità, indipendenza* e *forza* stanno nel volere e sapere appartenere ad altri. E' l'amore che trionfa, il *vero* amore come dice Candida.

Essa è un po' come la dolce e soave Solveig del *Peer Gynt* (anzi ne sembra la traduzione in prosa!) Ricordate?

Peer Gynt.

Allora parla tu che sai,
Dove sono stato io, come uomo, come il vero uomo?

Solveig.

Nella mia fede, nella mia speranza e nel mio amore.

Peer Gynt.

Mia madre, mia moglie, o tu, innocente donna.
Oh, nascondimi, nascondimi, nel tuo amore!

Solveig.

Dormi, o carissimo fanciullo mio,
Io ti cullerò, io veglierò sopra di te!

Due anni dopo la comparsa delle *Commedie gradevoli e sgradevoli* G. B. Shaw raccolse in volume due commedie già rappresentate e una bizzarria non rappresentabile sotto il titolo curioso: *Tre commedie per i puritani.*

Del titolo dà ragione in una brillantissima prefazione dove l'autore si dice stucco e ristucco di commedie e di drammi che si aggirano sul problema sessuale, che cercano il successo titillando il sensualismo del pubblico, che svolgono storie, episodi e scene d'amore. Però egli ha voluto scrivere tre commedie che non fossero «strumento di una sistematica idolatria del sensualismo» e che potessero chiamare in teatro «il ricco mercante inglese evangelico, l'uomo che, quando vuole della sensualità la pratica e non si accontenta di idee voluttuose e romantiche».

La prima di queste tre commedie per i puritani, rappresentata con successo in un teatro suburbano di Londra nell'ottobre del 1899, è ritenuta tra le migliori dello Shaw. Il Brandes così la giudica «*Il discepolo del diavolo* è un capolavoro tanto considerato dal punto di vista psicologico come di quello

teatrale. Ben rappresentato dovrebbe far fortuna.» Infatti a Vienna, dove venne rappresentato nel 1904 sotto il titolo di *Ein Teufelsker,* ebbe un magnifico successo.

La favola ne è presto narrata.

Siamo in America, nel 1777, durante la guerra dell'indipendenza: Dick Dugdeon è un ribelle che si vanta *discepolo del diavolo.* Ma in realtà, sebbene vissuto un secolo prima, egli è semplicemente discepolo dello Shaw: sprezzante di ogni sentimentalismo, pratico, indipendente, freddo, razionale, pieno di risorse e di spirito, paradossale e disinvolto. I soldati di re Giorgio lo cercano per impiccarlo. Egli è in casa del pastore Anderson, che sente anche lui segretamente la ribellione di un cittadino americano. Il pastore esce per assistere la madre di Dick morente e lascia il discepolo del diavolo con sua moglie, la signora Anderson, che lo odia per la sua fama di ribaldo, ma che, per accondiscendere al desiderio del marito lo intrattiene offrendogli del thè. Passano tra i due molte chiacchiere in pochi minuti, quand'ecco picchiano alla porta, e una pattuglia di soldati entra per arrestare il pastore Anderson, sospetto di favorire la causa dei ribelli. I soldati non conoscono il pastore e scambiano Dick per lui. Dick, con sorpresa della signora Anderson, li lascia fare e si prepara a montare il patibolo in luogo del pastore. La giovane donna è stupita e poi ammirata di tanto insospettato eroismo. «Se voi siete mia moglie — le dice a bassa voce e scherzoso Dick — dovete darmi un bacio: se no il lasciarci così non parrebbe naturale!» E la signora Anderson gli getta le braccia al collo. Dick parte tra i soldati. Quando Anderson torna e sente

dell'accaduto, prende tutto il denaro che c'è in casa, si arma, fa sellare un cavallo e parte. Dove va? Fugge? Non una parola per l'uomo che si è sacrificato per lui: egli non pensa che a salvarsi. Pur troppo la signora Anderson deve ammettere che suo marito è un vile!

All'ultimo atto, dopo una corte marziale che pare una buona satira di certi tribunali militari di nostra conoscenza, Dick sta per essere impiccato. La signora Anderson non ha ora che un pensiero e un affetto: e sono per il discepolo del diavolo, tanto odiato il giorno prima. Amarlo? Dick la disillude. Egli è un vero puritano e non ha agito come vorrebbe la metafisica romantica.

«Se io ho detto di essermi sacrificato per amor vostro, ho mentito come gli uomini sempre mentiscono alle donne. Voi sapete con che specie di uomini e di donne io sono sempre vissuto. Ebbene tutti quanti erano capaci di una certa bontà e gentilezza quando erano innamorati. Questo mi ha sempre sconsigliato a far caso della bontà che proviene dall'impulso del cuore. Ciò che feci ieri sera lo feci a sangue freddo, senza preoccuparmi troppo nè di vostro marito, nè di voi, nè di me stesso. Io non ebbi nè un movente nè un interesse: tutto ciò che posso dirvi è che quando si trattò di levarmi il capestro dal collo per gettarlo al collo di un altro non ho potuto farlo. Non so perchè: capisco anch'io che sono un imbecille: ma non ho potuto e non posso fare diversamente. Io sono venuto su secondo la legge del mio temperamento e, capestro o no, non posso andarvi contro».

Morirà dunque, senza tanta poesia, come un cane. Ma no: l'eroe vero non è lui: egli riappare in scena all'ultimo; è il pastore Anderson che si è messo alla

testa dei suoi concittadini, che ha battuto gli inglesi, che viene a salvare Dick e a proclamare la libertà dell'America. « E' nell'ora del cimento — dice egli — che l'uomo trova la sua vocazione. Questo ragazzone (accennando bonariamente a Dick) si vanta di essere il discepolo del diavolo: ma quando venne per lui l'ora del cimento egli non trovò di meglio che soffrire e votarsi alla morte; io invece mi credevo un discreto ministro del vangelo di pace, ma quando la stessa ora venne per me io ho scoperto che il mio destino era quello di essere un uomo d'azione e che il mio posto era fra le cannonate e le grida di guerra. Così a cinquant'anni io ricomincio la vita come il Capitano Anderson della milizia di Springtwon; e qui il nostro discepolo del diavolo la ricomincerà tosto come il reverendo Dick Dudgeon predicando dal mio pulpito e dando buoni consigli a questa mogliettina mia sentimentale».

Ma la mogliettina non può amare che un eroe e l'e[illegible]roe è proprio suo marito. «Promettetemi che [illegible] glielo direte mai!» sussurra essa a Dick. «N[illegible]b-biate paura!» risponde il discepolo del dia[illegible]

La commedia non ha la finezza psic[illegible]ca e la semplicità di costruzione di *Candida*, m[illegible] è intere[illegible]sante, concitata, piena di movimenti [illegible] L'episodio è vecchio, ma i tipi sono nuovi. [illegible]ndo storico è tratteggiato con una terribile ma stupenda ironia. I personaggi — meno forse il protagonista — sono umani, logici, sinceri. Inoltre il *Discepolo del Diavolo* è uno dei pochi lavori dello Shaw rappresentabili e rappresentabili con successo.

Non parlo delle altre due commedie contenute in questo volume — *Caesar and Cleopatra* e *Captain Brassbound's Conversion* — perchè, senza dire che

il farlo degnamente mi porterebbe troppo per le lunghe, esse non sono tra le sue più geniali e caratteristiche. *Cesare e Cleopatra* (di cui il primo atto fu messo in scena dalla Stage Society) è una fantasmagorica parodia del classico, sul genere della *Bella Elena* e di *Orfeo all'Inferno,* piena di spirito, di brio, di vivacità, di satira, di sofisticherie, di cose e di idee possibili e impossibili. Ma deve essere sopratutto una commedia puritana: per questo Cesare e Cleopatra hanno un gran da fare per cinque lunghi atti ad evitare d'innamorarsi l'uno dell'altra!

Gli è che il Cesare di G. B. Shaw, superiore a tutte le tentazioni erotiche e maestro di puritanismo, è veramente un tipo forte e artisticamente di gran lunga superiore al Cesare dello Shakspeare. Questo almeno, senza falsa modestia, afferma lo Shaw nella prefazione. Dove poi prosegue affermando che lo Shakspeare, il quale conosce così bene la debolezza umana, non conobbe mai la forza umana del tipo cesareo! Il suo Lear è un capolavoro: il suo Cesare è, per comune consenso, una povera creazione. *Better tahn Shakspeare?* E' dunque lo Shaw migliore di Shakspeare? Questa rivalità fra l' Eschilo elisabettiano e... l'Euripide vittoriano è una di quelle che appassionano di più lo spirito sportivo degli inglesi. Se n'è fatta perfino una *revue* satirica all'Haymarket con un processo umoristico di diffamazione intentato dallo Shakspeare allo Shaw. I giurati hanno dato un verdetto favorevole al querelante con un *farthing* per danni morali. Ma anche in questa bega lo Shaw si lamenta di essere frainteso. Egli ha tenuto una conferenza nell'aprile 1900 nella Town Hall di Kensington per chiarire il suo giudizio. Lo Shakspeare è anche per lui un grande artista;

in manner and art nessuno poteva scrivere per il teatro meglio di lui; ma come pensatore è debolissimo. I suoi personaggi non hanno nè religione, nè politica, nè coscienza, nè speranza, nè convinzioni di sorta e la visione della vita è quella di un volgare pessimismo. Tale l'eterodossia shawiana. Ma dove egli ha ragione da vendere è nell'insorgere contro l'idolatria shakspeariana, per cui gli inglesi vogliono fare del tragico di Stratford una specie di Dio infallibile, considerandone le opere come la Bibbia — *in the proper spirit*, cioè senza esercitare alcun criterio critico. Questo, del resto, è umano e generale. E pazienza quando gli idoli si chiamano Shakspeare, Dante, Goethe.... ma non abbiamo ora in Londra anche una idolatria shawiana?

Mi ricordo di aver assistito una sera ad una riunione del *Playgoers Club* in cui Mr. Osman Edwards tenne una conferenza sulla: *Superiorità di Shaw su Shakspeare.* Egli dimostrò che lo Sakspeare fu un cattivo drammaturgo perchè fu un grande poeta, osservò che il suo umorismo fu volgare e il suo tragico puerile e provò che lo Shaw gli è di gran lunga superiore per il suo realismo, per il suo senso critico della vita, per la profondità del pensiero, per la tecnica della scena....

A questo punto G. B. Shaw, ch'era nella sala, si alzò e chiese il permesso di dire una parola in difesa del suo grande rivale.

Meno male!

***

Dopo aver condannato nella prefazione delle *Tre commedie per puritani* l'eterno motivo erotico del

teatro contemporaneo, G. B. Shaw si è sentito in dovere di tentare lo stesso motivo, cavando però effetti nuovi dal suo strumento unicorde. Con *Man and Superman,* pubblicato nel 1903, egli esce pur troppo quasi interamente dal campo drammatico, nel quale potrebbe lasciare un'impronta profonda e duratura di sè, per vagare in una grigia, fitta, fastidiosa sodaglia ideologica. Egli avverte onestamente il lettore nel sottotitolo: *Uomo e Superuomo* è una «commedia e una filosofia». Di commedia però non c'è che la costruzione scenica e la forma dialogata: tutto il resto è un abisso di metafisica sociale dal quale l'autore torna a galla, solo a intervalli, portando su una gemma o due. Il che è un po' poco!

Ma il volume, chi voglia conoscere lo scrittore, è interessante perchè racchiude e condensa la quintessenza dello shawismo.

C'è anzitutto una prefazione in forma d'epistola dedicativa a A. B. Wakley, il critico del Times, lunga trentasette pagine: poi vengono la commedia e la filosofia e infine un'appendice che comprende il vade-mecum del perfetto rivoluzionario e un mazzetto di massime eterodosse.

Nella prefazione, saltabeccando da un argomento all'altro e toccando mille questioni diverse, lo Shaw spiega perchè abbia scritto una commedia su Don Giovanni lasciando fuori il protagonista, o almeno introducendolo solo in una specie di interludio come uno spirito dell'inferno. Don Giovanni lo ha lasciato fuori, ci dice lo Shaw, perchè non ha trovato il modo di farcelo entrare. Al giorno d'oggi non ci sono più Don Giovanni. Nel duello del sesso l'uomo non è più il vincitore: egli non corteggia e non seduce più: è sedotto... sposato e costretto dalla natura (o dalla

forza vitale come preferisce chiamarla l'autore) a compiere il dovere penoso ma necessario di... popolare il mondo! Così mentre il Wakley gli aveva un giorno suggerito di scrivere una commedia su Don Giovanni, lo Shaw, *more suo,* ne ha scritto una su Donna Giovanna. Sarebbe difficile riassumere la *commedia* come è impossibile sintetizzare la disseminata filosofia di questo smagliante zibaldone intellettuale. Ma fate conto di vedere una caccia spietata al marito. John Tanner è perseguitato da Ann Whitefield, la quale, a differenza del suo prototipo mascolino, ha in tutta la sua vita un solo amore, cui è costantemente e fastidiosamente devota. Tanner fa di tuto per sottrarsi: ma egli cede finalmente e si arrende in Spagna, dopo un ultimo disperato tentativo di fuga in... automobile! Questo è il motivo principale: ci sono poi un'infinità di episodi e di personaggi secondari, che aiutano a corroborare il pensiero fondamentale del lavoro, a dimostrare la stupidità delle idee correnti, l'imbecillità del matrimonio e l'assurdo delle convenzioni che regolano i rapporti sessuali. Vi è sopratutto un lungo intermezzo, nel quale lo spirito dell'originale Don Giovanni appare in compagnia del Diavolo e di Doña Ana de Ulloa discutendo brillantemente dell'uomo, dell'amore, delle istituzioni politiche, delle noie del Paradiso e dell'Inferno, di questo, di quello e di quest'altro colla lungaggine di chi, essendo morto, deve trovare il modo d'ingannare, non il tempo, ma l'eternità!

E la ragione del titolo? penserà il lettore. La ragione del titolo la dà Don Giovanni in questa sua indulgevole apparizione cui accennavo, ma meglio ancora l'autore nella prefazione e nel vade-mecum del perfetto rivoluzionario. Bisogna bandire tutte le *pru-*

deries, tutti i convenzionalismi, tutte le irrealtà, che, nello stato attuale delle leggi matrimoniali e per l'assurdo contegno dell'umanità, limitano le funzioni della Natura e fanno dell'accoppiamento degli esseri umani un affare di sciocca sentimentalità e di formalismo romantico: è così che la Natura riuscirà a produrre il Superuomo ossia quel tipo superiore di umanità cui il mondo aspira. Perchè quando lo Shaw parla di Superuomo intende una democrazia di Superuomini: il suo *Uebermensch* è il Re Demo. Ma questo moderno monarca non è ancora nato e, anche nel campo dell'immaginazione, si trova solo in quel pianeta, di là da Sirio, che il Wells ci ha descritto nella sua *Moderna Utopia*. Perchè nasca, cresca e prosperi ci vuole una rivoluzione nei rapporti tra uomo e donna: bisogna abolire le presenti leggi coniugali e pensare a una specie di allevamento della bestia umana su basi scientifiche, ordinato e controllato dallo Stato. L'idea è vecchia come la Repubblica di Platone. Ma la novità dello Shaw sta nel mezzo indicato per realizzarla: una cosa semplicissima: indire un congresso sull'argomento a cui prendano parte uomini e donne!

***

In attesa di tale congresso lo Shaw, che non ama perdere il tempo, è sceso ancora una volta dal suo empireo sociale e dai superuomini del domani, in mezzo alle umili realtà e agli omuncoli dell'oggi. Il suo più recente lavoro drammatico — l'ultimo di cui parleremo — è stato rappresentato il primo di no-

vembre del 1904 al Court Theatre e s'intitola: *John Bull's other Island.*

Broadbent è un tipico John Bull. Con un fondo naturale di buon senso, con un'energia infaticabile, con un incurabile ottimismo, con un'assoluta incapacità di sentire altra morale all'infuori della propria e di intendere il punto di vista altrui, egli è l'incarnazione dell'inglese della *middle class.*

Ma non dimentichiamo che Broadbent è un liberale, anzi il vero Rabagas del vecchio liberalismo inglese. Sulle sue labbra fioriscono tutti i luoghi comuni del partito: libero scambio, *home rule,* difesa delle nazionalità oppresse, culto alla memoria del *Grand Old Man* (Gladstone) e riforme. La sua fede riposa nella virtù magica della *Great Liberal Party*: se uno sta male fisicamente, o è afflitto moralmente, Broadbent lo consola e gli fa coraggio assicurandolo che le cose andranno meglio dopo le prossime elezioni generali!

Abbiamo detto ch'egli è un *home ruler.* Epperò, al principio della commedia lo sentiamo manifestare all'amico e socio Larry Doyle il suo desiderio di visitare e studiare l'Irlanda — l'altra isola di John Bull. Larry non si mostra molto entusiasta dell'idea: egli è un irlandese anglicizzato ed ha ben poche tenerezze per il paese natìo. Broadbent, per indurlo ad eccettare, fa appello al suo cuore irlandese.

— Lasciate stare il mio core — risponde Larry — il cuore di un irlandese altro non è se non la sua immaginazione!

L'altro crede di spiegarsi il pessimismo dell'amico col temperamento celtico.

— Il temperamento celtico — risponde ancora Larry — non ha nulla a che fare con la nostra me-

stizia nazionale: è il clima, il paesaggio e il monotono ambiente d'Irlanda!

— Sia pure — rimbecca Broadbent — ma voi avete, se non altro, il dono della voce, del canto e la vivezza del linguaggio!

Ma Larry è in vena di demolizione e spiega come la bella voce sia dovuta alla... dieta frugale: quanto alla vivezza del linguaggio è difficile distinguere fra l'articolo originale e quello inventato dalla satira inglese!

Comunque i due finiscono per mettersi d'accordo, partono alla volta dell'altra isola di John Bull e col secondo atto noi siamo in Roscullen, un piccolo villaggio d'Irlanda. Qui la satira diventa mordace e spietata, senza risparmio nè per gli inglesi, nè per gli irlandesi. Tipi e macchiette dell'isola verde sono messi nella luce più comica: c'è il contadino colle sue superstizioni pagane; il prete che condanna queste superstizioni ma ne ha poi lui di peggiori, derivate dal suo oscurantismo cattolico: c'è Keegan, un religioso che passa per un matto, ed è un mistico il quale conversa coi grilli, chiama l'asino e il maiale «suoi fratelli», crede nella metamorfosi come un indiano e afferma che l'inferno è la terra!

Noi assistiamo anche a un conclave del villaggio, composto del padre di Larry, del prete, e di due contadini i quali fanno il progetto di mandare Larry Doyle in Parlamento. Le idee di Larry non sono le loro: ma poco importa.

— Ciò che importa — dice uno di essi — è di creare una nuova classe di deputati irlandesi i quali abbiano soldi abbastanza per mantenersi in Londra fino alla proclamazione dell'*home rule!* (Terribile stoccata ai rappresentanti nazionalisti dell'Irlanda che vi-

vono in Londra a spese dei loro poverissimi elettori!)

Ma Larry non ne vuol sapere della deputazione e allora la candidatura viene offerta a Broadbent, che nel suo entusiasmo di *home ruler* l'accetta e comincia la campagna elettorale sfoderando tutti i luoghi comuni della *Great Liberal Party*. Le questioni del *landlordismo*, della chiesa cattolica irlandese, dell'università nazionale in Dublino, sono qua e là discusse dai varî personaggi, con «bottate» tanto per gli irlandesi come per gli inglesi. Gustosissimo è un dialogo fra un contadino di Roscullen e il domestico di Broadbent, che è un *cockney*, cioè un londinese puro sangue. Questi tenta di convincere il contadino che le persecuzioni degli irlandesi non sono maggiori di quelle che soffrono i poveri dell'East End di Londra: ma — aggiunge poi — l'unica consolazione è che gli inglesi, grazie a Dio, sono liberi!

— Eh — rimbecca il contadino — non c'è scopo a mettere la museruola a delle pecore!

E così via via la commedia continua per quattro atti, senza intreccio, senza nesso, senza conclusione, in mezzo a una farraggine di episodi buffi, di sortite comicissime, di sali mordaci, di *tirades* satiriche, tutta in tono canzonatorio, ridevole, scettico e caustico. *John Bull's other island* poteva essere il *Rabagas* del repertorio inglese. Nessun commediografo, meglio dello Shaw, sarebbe stato in grado di darci la satira del mondo politico anglo-irlandese e di trovare in un argomento così malinconico come quello dell'*home rule* tutti gli elementi esilaranti della caricatura. Perchè non lo ha fatto?

***

Il perchè, a quest'ora, lo dovrebbe sapere anche il lettore, se da quanto ho detto fin qui e dai passi che ho citato delle opere dello Shaw, sono riuscito a dargli un'idea di questo bizzarro scrittore. Del quale sarebbe per altro desiderabile che due o tre lavori fossero tradotti e rappresentati in Italia. *Candida*, per esempio, dovrebbe avere successo sulle nostre scene molto più che su quelle di Londra.

Comunque l'opera dello Shaw è così interessante che nessuno il quale si occupi della vita e della letteratura inglese o anche in genere d'arte drammatica contemporanea, può ignorarla.

Egli possiede indubbiamente un ingegno brillantissimo ed originale fino all'ostentazione; ha un senso acre e spontaneo d'umorismo; ha novità e vivacità di idee; sa, quando vuole, trattare il dialogo con affascinante vivezza; ha intuito finissimo delle ipocrisie e delle ingiustizie individuali e sociali; è pieno di comicità, di brio, di spirito, di trovate; ha francamente, ruvidamente molte cose da dire, sia pure *unpleasant* ma che rivelano un fondo generoso d'idealità; è infine un artista, incompleto, ma geniale.

Tuttavia queste buone qualità non valsero nè varranno probabilmente mai a fare di G. B. Shaw il commediografo che poteva e doveva essere. E la cosa si spiega per lo squilibrio di cui egli è vittima. Nello Shaw predominano, anzi dominano, con dispotismo assoluto, le facoltà razionali e intellettive: quelle emotive sono assenti o — giacchè alcune parti dell'opera sua ne tradirebbero l'esistenza — completamente soffocate.

Cerebralmente lo Shaw è un fenomeno da farsi vedere sulle fiere. Io sono ben lontano dal credere e dall'affermare ch'egli abbia profondità, ordine e solidità di idee. Forse è tutto uno scintillio superficiale, come un'increspatura iridescente delle acque. Ma è un fatto che idee e frammenti di idee balzano dalla febbrile attività del suo cercello, come le faville da un ferro rovente quando è battuto sull'incudine. E' un gettito continuo, abbagliante e perfino fastidioso. La sua lettura, per un po' stimolante, finisce per stancare, anche perchè in questa sua pirotecnica ideale è difficile vedere il disegno intiero, armonico, chiaro di un pensiero fondamentale e conclusivo. Molte volte c'è, ma si perde nelle mille girandole variopinte che gli riddano intorno.

Questa dinamica vertiginosa dello Shaw — così in contrasto colla statica del cervello anglo-sassone — sarebbe stata invidiabile e preziosa al critico, al giornalista, al sociologo, ma è riuscita fatale all'artista. Egli ha messo sulla scena delle idee, dei sofismi, delle formule, dei paradossi e delle chiacchere. E benchè questo fosse una conseguenza del suo temperamento egli lo ha fatto, per di più, di proposito. « I soli artisti che io prendo sul serio — ha detto lo Shaw — sono gli artisti-filosofi. » E le sole commedie che gli sembrano possibili sono le commedie filosofiche. Nè c'è molto da discutere in proposito.

La questione del teatro d'idee, della missione educatrice del dramma, della morale e della filosofia sulla scena, è stata dibattuta a lungo e a intervalli metodici — come quella dello spiritismo e dei tavolini giranti — in Francia, in Germania ed in Italia e mi pare che la conclusione cui si è sempre arrivati sia la medesima. Che cioè poco importa se la commedia ab-

bia o meno intendimenti moralizzatori, purchè sia una bella commedia, sinceramente concepita e artisticamente espressa. Tutto il resto è discussione accademica ed oziosa.

Così anche nel caso dello Shaw, lasciando impregiudicata la questione della missione educatrice del teatro, e ammesso pure che tutte le sue idee sieno ottime e indispensabili per la salvezza del genere umano, resta a vedere se, colla sua missione e colle sue idee, egli ci abbia dato delle belle commedie. Il punto sta tutto qui.

G. B. Shaw, che, come ha detto argutamente il Wakley del *Times*, è sopratutto esplicativo, non ne vuol sapere, fa delle distinzioni e delle disquisizioni e per lui una commedia *deve* essere un'opera d'arte se *è* un'opera di pensiero. «E' perchè io ho dei pensieri, delle idee, dell'ingegno — egli scrive colla sua abituale modestia — che non sono inteso e apprezzato dal pubblico inglese. Mi si rimprovera di scrivere delle interminabili prefazioni alle mie commedie: ma è perchè io le so scrivere e gli altri no. Io darei quattro o cinque tragedie di Shakspeare per una delle prefazioni ch'egli avrebbe dovuto scriverci!» Nè si accorge lo Shaw di fare così la critica più diretta e più grave dell'opera sua. Certo che gli altri (e intendiamo pure i commediografi più insigni d'ogni età e d'ogni paese) non seppero o non sanno scrivere delle prefazioni come le sue. Ma è appunto il loro merito. Gli altri fecero o fanno delle commedie. Il che è una cosa ben distinta.

Carlo Goldoni ha creato la commedia italiana, che vive ancora oggidì, senza una sola prefazione e Carlo Gozzi, che, se non in forma di prefazione, ha tanto scritto, riscritto e blatterato sul suo teatro e sui suoi

ideali artistici, ci ha dato delle fiabe, che, come produzione teatrale, sono morte da più di un secolo. Gli è che sul teatro — per la finzione stessa dell'arte rappresentativa — la soggettività dell'autore deve essere il meno apparente possibile. Invece nelle commedie dello Shaw è sempre lui in scena o sotto l'uniforme di un soldato o sotto la giacca di un ribelle o nell'abito nero di un pastore o nella gonnella di una donna. Questo — giudicandolo artisticamente — è il difetto capitale della sua opera drammatica. Però l'eroe cinico o l'eroina androgina delle commedie dello Shaw diventano insopportabili perchè sono sempre gli stessi: disinvolti, padroni di sè e del mondo, indifferenti e sprezzanti di ogni sentimento, affascinanti per arguzia e per brio; sempre all'altezza della situazione; sempre pronti a sfoderare una teoria psicologica e sociale; di una dialettica infallibile, di uno spirito inarrivabile, di uno stoicismo sorprendente e sopratutto di un'intelligenza superiore a quella degli altri personaggi, degli spettatori, che stanno in platea, dei lettori, dei vicini, dei lontani, dei presenti, dei passati e dei futuri. Se sono uomini hanno tutti la stessa posa: di domatori psicologici di donne; se sono donne quella di sprezzatrici fredde e sarcastiche di tutte le lusinghe mascoline. E uomini e donne, eroi e eroine, si muovono sulla scena non per proprio conto ma per le idee, per i frizzi, per i paradossi di G. B. Shaw, che la invadono dal primo all'ultimo atto, che saltano su dal palcoscenico, cadono dall'alto, balzano fuori dalle quinte, elettrizzando e intellettualizzando l'atmosfera.

Questo è quello che William Archer chiama lo *shawism* e che, per voler essere la negazione del romanticismo e del sentimentalismo è finito per diventare la caricatura del razionalismo.

E questo è quello che ha distrutto nello Shaw il commediografo.

Sul teatro — come, a quanto pare, nella vita — egli non vede che figurazioni d'idee e di sillogismi. Un buon paradosso è sempre il suo *deus ex machina*. Pare impossibile che un artista il quale ha potuto scrivere una commedia come *Candida* e disseminare qua e là scene e situazioni originali, tipi, caratteri e macchiette ammirabili, abbia poi sempre a divertirsi colle sue creazioni, spezzandole in due — come fanno i ragazzi coi loro balocchi — per rimpinzarle di *maxims for revolutionists*.

Per sè egli si è tenuto questa massima: che l'autore deve identificarsi colla finalità del mondo come egli lo intende. E — data la concezione di G. B. Shaw — noi possiamo essere sicuri ch'egli continuerà, come commediografo, a identificarsi col personaggio-prodigio inaccessibile alle meschinità degli affetti, delle passioni e dei sentimenti umani; razionalmente trionfante di tutte le difficoltà della vita e generosamente intento a risolvere, con quattro paradossi o con un congresso, la questione del miglioramento sociale e dell'avvenire dell'umanità.

E di un'altra cosa possiamo esser sicuri che questo personaggio-prodigio compirà tutti i miracoli meno quello di conquistarsi le simpatie del pubblico inglese e non inglese. (1)

(1) Queste pagine furono scritte nel 1904. In poco più di un anno lo Shaw ha fatto molta strada e, come ha osservato argutamente il Filon nella *Revue des Deux Mondes* del novembre 1905, *l'enfant terrible est devenu un enfant gâté*. Una sua nuova commedia *Major Barbara*, rappresentata il 28 Novembre 1905 al Court Theatre ebbe successo, malgrado fosse, come al solito, non nua commedia, ma una discussione noiosamente brillante di tutti gli argomenti del giorno e dell'eternità! Il successo del repertorio shawiano nei teatri del West End londinese

Lo Shaw critica lo Shakspeare perchè egli «non poteva vedere nel mondo che dei motivi personali colla tragedia delle loro delusioni o la commedia delle loro incongruenze». Tale visione pare difettosa allo Shaw che ha quella tal vista normale. Invece questa è proprio la ragione — oltre a qualche piccola altra — della superiorità dello Shakspeare su G. B. Shaw.

L'arte drammatica deve essere l'interpretazione e la rappresentazione della vita reale: poco importa che dallo Shakspeare allo Shaw siano passati tre secoli e che, per fortuna, molte idee siano mutate: quelli che non sono mutati sono gli uomini, i quali agiscono proprio sempre, adesso come allora, per *motivi personali.*

Questa, lo so anch'io, è, moralmente parlando, una conclusione più pessimista di tutto il pessimismo shawiano, ma mi pare anche l'unica, vera e positiva. Del resto non è il caso di sconfortarsi: speriamo nell'avvenire e... in quel tal congresso che dovrà riprendere l'idea platonica e studiare la questione dell'allevamento umano!

---

non altera però menomamente il mio giudizio. Lo Shaw può diventare di moda, appunto perchè la moda ama di tanto in tanto le eccentricità e le bizzaorie; ma le mode sono anche passeggiere e poco o nulla dello Shaw resterà al teatro, almeno di ciò che gli ha dato fin qui!

IV

Il teatro shakspeariano e classico — In pellegrinaggio a Stratford sul l'Avon — La cottage di Henley Street — Nei dintorni di Stratford — La varia fortuna del teatro di Shakspeare — La questione della messa in scena shakspeariana — L'*Elizabethan Stage Society* e il suo amabile controsenso — Il *théâtre à côté* — La *Mermaid Society* e il repertorio nazionale — Da *Everyman* a Sheridan — Il repertorio greco e latino sulla scena inglese contemporanea — F. R. Benson e l'Orestiade — Due rappresentazioni di Euripide — Drammatica universitaria — Tragedie e commedie greche ad Oxford e a Cambridge — Come Plauto e Terenzio tengono il cartellone in Londra — La *Westminster play* e i suoi epiloghi umoristici — La Pantomima.

Nelle due ultime settimane d'aprile — quando i larici mettono le loro tenere foglioline nella foresta di Windsor e il *Times* fa il suo annuale articolo di fondo sul primo usignuolo che si ode alla campagna — anche la memoria del poeta si rinnova e verdeggia a Stratford sull'Avon.

I pellegrini arrivano a centinaia, a migliaia, da ogni parte del mondo — specie del nuovo mondo — come a una stazione balnearia di gran moda. E la città li riceve degnamente.

Stratford non è una delle tante cittadine di provincia inglesi, dove o arrivate il giorno del mercato e allora trovate un buon *market dinner* con un pipi-

no di gesso *gratis* per giunta, o arrivate un altro giorno della settimana e allora l'oste vi guarda meravigliato e seccato se gli chiedete umilmente da.... mangiare.

Stratford conosce l'arte elvetica di accogliere, intrattenere e... scorticare i forestieri! Alla stazione ferroviaria vi sono ad ogni corsa innumerevoli *cab*, vetture e omnibus d'alberghi. L'Hôtel Shakspeare coi suoi cinque tetti spioventi — *ye five gables* — è messo con ogni eleganza, *comfort* e poesia. Le sue camere, invece d'essere prosaicamente numerizzate, portano ognuna il titolo di una tragedia o di una commedia di Shakspeare. Quello della camera da pranzo, *As you like it* (Come vi piace), è il meno appropriato per un viaggiatore che non sia abituato alla cucina anglosassone!

Ma a Stratford non si va per mangiare e nemmeno per bere — checchè ne pensi un birraio che, dopo Shakspeare, è il pezzo più grosso del luogo. Uscendo la mattina dall'hôtel colla devozione con cui in Firenze andreste a cercare la casa di Dante, voi andate a vedere — prima invariabile tappa del pellegrinaggio — la *cottage* dove è nato il poeta. Henley Street non è lontana e il santuario sorge a metà. Sorge, per modo di dire, perchè è una casina bassa, bianca, modestissima, colla sua travatura elisabettiana scoperta che le serve da sostegno e da ornamento ad un tempo. Da una parte e dall'altra tutte le *cottages* vennero demolite perchè il piccolo fabbricato rimanesse isolato e corresse minor pericolo d'incendio.

Ivi Giovanni Shakspeare aveva l'abitazione e il suo negozio di lana e guanti: ivi nacque Guglielmo sulla fine d'aprile del 1564 — la data non si conosce con precisione, ma dal 20 al 25 si può bere con sicu-

rezza alla sua memoria! Il vecchio custode vi mostra proprio la camera esatta dove l'autore d'Amleto vide la luce, che doveva entrare allora come adesso da certe goffe finestrelle, fatte evidentemente più colla paura del freddo che coll'amore del sole. La *cottage* è a due piani: a terreno Giovanni Shakspeare faceva i suoi affari: al piano superiore viveva la famiglia. Sono in tutto poche stanze con in mezzo una scaletta oscura e diroccata. In alcune non si conservano nè mobili nè altre reliquie: voi non vedete che delle povere pareti nude e delle nere cappe di camino. In altre vennero raccolte ed esposte entro vetrine le copie rare delle opere del poeta e molti cimelî di un interesse e di una autenticità alquanto discutibili. C'è perfino un vecchio banco di scuola, tutto tarlato, dove, con un po' di fede, voi potete immaginare seduto un certo ragazzetto intento a studiare le *Metamorfosi* d'Ovidio, nelle ore in cui non si arrampicava più allegramente sui pomi dell'orto. Ora quell'orto venne trasformato in un bel giardino, dove furono piantati tutti gli alberi e tutti i fiori, i cui nomi ricorrono qua e là nelle tragedie, nelle commedie e nei sonetti del poeta.

In questa *cottage* — dove ora il pellegrino trova poco più di ciò che vi porta — lo Shakspeare passò l'infanzia felice e la giovinezza rattristata dalle crescenti difficoltà economiche della famiglia, che il padre rovinava colle sue continue liti giudiziarie.

La scuola, dove egli apprese più di quanto comunemente si crede, sotto la guida del buon maestro Walter Roche, non era molto distante e la si vede ancora in Church Street, tutta ricoperta d'edera e d'arrampicanti.

— E la bottega di macellaio?

Di questa domandano invariabilmente i pellegrini che vengono da Chicago. Dov'è la bottega di macellaio, dove il giovane Shakspeare, obbligato a troncare gli studi per guadagnarsi da vivere, usava ammazzare i manzi in *high style* — come lasciò scritto l'antiquario John Aubrey — facendo un bel discorsetto per ogni vittima? No, la bottega di macellaio non c'è più; forse non c'è mai stata.

Ma se voi non venite da Chicago e volete seguire cronologicamente in Stratford e nei dintorni le traccie del poeta, dopo una visita alla *cottage* dove egli è nato e cresciuto e alla *grammar school* dove è stato educato, dovete uscire di città e fare il chilometro e mezzo che la divde dal piccolo villaggio di Shottery. E' una breve passeggiata deliziosa in un paesaggio delicato e quieto.

Stratford, che all' epoca di Shakspeare, faceva 1300 abitanti circa e ne conterà ora un nove o diecimila, è situata nel punto dove l'antica strada romana, da Londra a Chester, attraversa l'Avon. Siamo nel Warwickshire, nelle Midlands, ma non ancora nel *paese nero,* che col suo moderno industrialismo fumoso, popoloso e rumoroso comincia solo a Birmingham, venti miglia più al nord. Qui arriva ancora e dilegua lentamente l'ultimo lembo della verde Inghilterra patriarcale. E quel fumo che sale, calmo, pieno, diritto, nella vallata dell'Avon da invisibili comignoli e si spande adagio in striscie tarde e indugevoli nell'aria primaverile dà ancora un senso arcadico di riposo e di dolce intimità domestica.

I campi e i pascoli sono spopolati; i sentieri, pure soletti, girano e rigirano per i cespugli, seguendo un loro melanconico pensiero; le bianche strade maestre vanno e vanno senza un'anima e senza una casa ver-

so lontananze velate e ignote; le quercie secolari, i faggi e gli alti olmi — così fitti e frequenti che si chiamano la gramigna del Warwickshire — aprono i loro rami ancora nudi e si riflettono su uno sfondo di verde vellutato, come macchie nere e misteriose; le colline, brevi e molli, si muovono dolcemente, si curvano, si raccolgono e si adagiano tutte nella valle del Cavallo Rosso.

E' un paesaggio a mezze tinte, a mezze sfumature, a mezze luci, così vago e indeterminato nei suoi contorni, così fuso nella grigia atmosfera che lo circonda da perdere quasi ogni realtà; un paesaggio che avete lì davanti a voi, nel quale vi movete e vi sentite vivi e svegli e che pure vi pare di sognare e di rivedere, a occhi chiusi, in qualche angolo riposto della memoria!

Questa scena poeticissima, entro un breve raggio, è tutta sparsa di ricordi shaksperiani. A Wilcomte vi fanno vedere la vecchia fattoria di un *yeoman*, posta al margine di una profonda foresta e vi dicono che là il guantaio e conciatore di pelli Giovanni Shakspeare venne a corteggiare Mary Arden, la bella fanciulla che doveva diventare la madre del poeta. Poco lungi, ad Aston Cantlow, c'è ancora una chiesetta nella quale certamente ebbe luogo il loro matrimonio. A Kenilworth, la mamma Shakspeare condusse con ogni probabilità il piccolo Guglielmo a vedere le magnifiche feste date in onore della regina Elisabetta e alle quali Oberon allude nel secondo atto del *Sogno di una notte d'estate*. A Rowington la

tradizione vuole che il poeta abbia scritto *As you like it;* a Billesley Hall si addita una camera dove egli dormì. Ma è a Shottery che noi eravamo diretti. E' questo un minuscolo villaggio, un *hamlet,* come ce ne sono tanti disseminati nel Warwickshire, chiuso da ortaglie e da siepi, pulito e grazioso. Qui c'è sempre una *cottage* di sasso col tetto spiovente di paglia, mezzo nascosta sotto un arruffìo di arrampicanti, che era, quattro secoli or sono, la casa di Anna Hathaway.

Essa aveva circa otto anni più di Guglielmo, ma questi se ne innamorò perdutamente e la volle sposare, a dispetto dei suoi parenti, nel novembre del 1582, quando non era ancora diciannovenne. A maggio Anna lo faceva papà di una bambina: Susanna. Ma poco o nulla sappiamo della sua nuova famiglia e degli anni ancora passati a Stratford. Secondo alcuni Guglielmo fece il *clerk* di un leguleo; secondo altri si guadagnò la vita come maestro di scuola. Dovevano però essere magri guadagni, se prestiam fede alla leggenda che ce lo dipinge in quel tempo come un cacciatore di contrabbando.

Una volta il maestro di scuola sarebbe stato colto sul fatto dai guardiacaccia di Sir Thomas Lucy, mentre rubava un cervo; Sir Thomas lo avrebbe punito severamente; Guglielmo si sarebbe vendicato con una ballata mordacissima — il suo primo saggio poetico! — e il nobile feudatario avrebbe rincarato la dose facendolo frustare. Nei pressi di Charlecote vi mostrano uno steccato sotto una spianata e vi dicono: — E' lì dove i guardiacaccia lo hanno sorpreso... E quella è Charlecote House, la residenza di Sir Thomas, ancora in piedi, una delle più belle *mansions* elisabettiane!

Vera o leggendaria la cosa, fatto è che il giovane Shakspeare pensò bene di cambiar aria e intorno al 1856 egli prese la strada di Banbury — celebre nel *lore* infantile inglese — che è anche la strada che conduce a Londra! Pei dieci anni che seguirono invano si cercherebbero traccie del poeta in Stratford. Certo egli deve aver fatto più volte il viaggio di tre giorni in carrozza, da Londra alla città natale, per rivedere la vecchia madre che adorava, la moglie, le figliuole Susanna e Giuditta e il piccolo Hamnet, ma probabilmente sono state tutte visite di sfuggita. Sono quelli i dieci anni in cui l'ex-maestro di scuola e cacciatore di contrabbando si fece attore ed autore, in cui Shakspeare divenne Shakspeare. I ricordi di quegli anni sono scolpiti nelle opere che lo hanno reso immortale.

Ma dopo il 1596, quando si era già fatto una fortuna notevole per quei tempi, egli ricompare di tratto in tratto a Stratford; solleva il padre dai suoi imbarazzi finanziari; compera poderi e investe variamente i suoi capitali nella città nativa e nella campagna circostante; fa causa a' suoi debitori insolvibili e acquista per sessanta sterline la più bella casa di Stratford, New Place, dove finalmente, nel 1613, si ritira a godersi in pace il patrimonio accumulato sui teatri della capitale. L'unico figlio Hamnet morì giovane, ma lo Shakspeare prese grande interesse alle sorti delle sue figliuole, delle quali la maggiore, Susanna, sposò nel 1607 il medico John Hall — e n'ebbe Elisabetta unica nipote del poeta — e la minore andò sposa nel 1616 a un Thomas Quiney. Si dice anzi che il padre prese parte troppo.... allegramente al festino nuziale di quest'ultima!

Lo Shakspeare non godè a lungo il riposo tanto

desiderato, perochè il 23 aprile del 1616 morì nella sua New Place e il 25 fu sepolto nella chiesa della Trinità, che costituisce l'ultima tappa del pellegrinaggio annuale a Stratford.

La chiesa, del secolo XIV, in stile primitivo inglese, cioè perpendicolare, si leva sulla sponda destra dell'Avon con a lato il suo camposanto ed alcuni fabbricati d'architettura conventuale. Il fiume, qui ampio, lento e limpidissimo, scorre pittorescamente lungo tutto uno dei suoi fianchi e al di là del fiume è una leggiadra distesa di prati.

In questa chiesa — dove si conserva ancora il fonte in cui lo Shakspeare venne battezzato — c'è la tomba del poeta entro la cancellata dell'altare, coll'epitaffio ch'egli stesso si dettò:

Good frend, for Iesvs sake, forbeare
To digg the dvst encloased heare.
Bleste be ye man yt spares thes stones,
And cvrst be he yt moves my bones

(Buon amico, per amore di Gesù, bada di non disotterrare le polveri qui racchiuse: benedetto chi rispetta queste pietre e maledetto chi smuove le mie ossa).

La tomba è ricoperta, nelle ultime due settimane d'aprile, da centinaia di ghirlande di fiori. Sopra di essa, entro una nicchia, c'è il busto, ivi collocato dalla famiglia sei anni dopo la morte del poeta. Originariamente era colorato e doveva ricordare fedelmente lo Shakspeare quale lo avevano conosciuto i contemporanei; nel 1793 un vicario ostrogoto gli fece dare una mano di bianchetto, ma nel 1861 i colori furono restaurati. Ciò che colpisce nel busto, artisticamente poverissimo, è la fronte a volta, eccezionalmente alta; gli occhi sono di un color castano

vivo; i capelli e la barba bruni; il giustacuore scarlatto sotto una cappa nera sciolta e senza maniche. Le mani, in una delle quali si vede una penna d'oca, riposano sopra un cuscino e sotto si legge una mediocre iscrizione in latino nella quale Guglielmo Shakspeare è paragonato a Nestore per la saviezza, a Socrate per il genio e a Virgilio per l'arte. Accanto alla tomba del poeta, sempre entro la cancellata dell'altare, ce ne sono altre quattro: quella della moglie che gli sopravvisse sette anni; quelle della figlia maggiore Susanna e di suo marito, il dottor Hall, e infine quella di Thomas Nash, che sposò la nipote di Shakspeare, Elisabetta Hall. Costei, rimasta vedova, passò a seconde nozze con Sir John Barnard e, non avendo avuto figli, finì con lei nel 1670 la discendenza diretta del poeta. Giuditta, la secondogenita di Shakspeare, visse fino ai 77 anni, ma aveva perduto tutti i suoi figli venti anni prima.

Sempre in riva all'Avon venne eretto nel 1877 lo *Shakspeare Memorial,* un fabbricato pesante, di gusto dubbio, in cui si possono discernere tutti gli stili dei Tudor. Il *Memorial* contiene una libreria con più di ottomila volumi, riferentisi in gran parte al poeta, una pinacoteca con ritratti e quadri di soggetto shakspeariano del Romney, del Millais, di Sir T. Lawrence, di Sir Joshua Reynolds, dello Zuccarelli, ecc., e un teatro, capace di ottocento spettatori, dove F. R. Benson colla sua compagnia rappresenta ogni anno d'aprile, durante il *festival,* sei o sette commedie e tragedie del poeta. I pellegrini che hanno girato tutta la giornata per Stratford sulle traccie di un passato morto, inanimato e quasi cancellato dai secoli, si raccolgono la sera in questo teatro e trovano finalmente qui qualche cosa che il

tempo non solo ha rispettato, ma ha reso più vivo, più grande, più luminoso — l'arte imperitura dell'Eschilo inglese!

Quest'arte, così apprezzata ed esaltata durante la vita del poeta, in quel primo ventennio del secolo XVII che fu il più fecondo e il più glorioso della scena inglese, ebbe poi varia fortuna col mutare dei tempi e dei gusti. Elisabetta, Giacomo I e Carlo I tennero in grande onore il teatro shakspeariano. Prynne, che nel suo *Histriomastix* osò condannare, dal punto di vista puritano, le rappresentazioni drammatiche, ebbe le orecchie tagliate nel 1634 per ordine del re. Ma fu questa una delle prime assurdità puritane e una delle ultime prepotenze degli Stuart. Il puritanismo trionfava e pochi anni più tardi era Cromwell che faceva mozzare, non le orecchie, ma la testa al re.

Durante la guerra civile e il protettorato i teatri puritanamente rimangono chiusi e Shakspeare cade completamente in oblìo. Dopo la ristorazione, a cominciare dal 1660 fino agli ultimi anni del secolo, le sue commedie e tragedie sono rimesse in scena, ma infelicemente adattate, ridotte e ritoccate. Il gusto del pubblico è sceso molto in basso e si può dire che lo Shakspeare non ridiventi popolare in Inghilterra fin quasi a mezzo il 1700.

La sera del 9 ottobre 1741 un attore, fino a qui oscuro, che ha recitato sempre in provincia, interpreta Riccardo III al Goodman's Fields, un teatrino dell'East End di Londra. Il successo è tale che il pubblico in poche settimane deserta i due teatri *pa-*

tentati — il Druy Lane e il Covent Garden — per andare ad applaudire in quel quartiere popolare Shakspeare e... Davide Garrik.

I direttori del Drury Lane e del Covent Garden, preoccupati della concorrenza, intrigano a Corte finchè riescono a far chiudere il Goodman's Fields. Ma non possono bandire dal palcoscenico l'attore. Davide Garrick, il più versatile e il più grande tragico e commediante inglese, la cui memoria e il cui culto, dopo un secolo e mezzo, vivono ancora in Londra oggidì, mette piede trionfalmente nel 1747 sulle tavole dello stesso Drury Lane — uno dei due *patent theatres* — e manda in visibilio il pubblico. Il suo Amleto, il suo Otello, il suo Lear rimangono tra le più superbe interpretazioni del repertorio shakspeariano, il quale deve, a intervalli, le sue riprese e la sua voga, non all'influenza della critica o alla domanda del pubblico, ma al sorgere e all'imporsi di questo o di quell'attore.

Così sono John Kemble e sua sorella, entrambi cresciuti alla scuola di Garrick, che assicurano nuovamente la popolarità ai lavori di Shakspeare per il periodo che va dal 1783 al 1816. Poi, dal 1820 al 1850, viene la volta di Kean e Macready, celebri specialmente in Amleto, Macbeth, Lear, Giulio Cesare, Coriolano, Re Giovanni, Riccardo III e Otello.

Ma di quest'epoca l'Inghilterra rientra già in una delle sue periodiche recrudescenze di puritanismo. La regina Vittoria — la cui indifferenza per le arti e per le lettere è solo paragonabile a quella del suo successore Edoardo VII — non vede di buon occhio che le signore frequentino il teatro. Le buone inglesi non devono pensare che alla *home*, ai *babies* e al *plum-pudding*. Le associazioni religiose s'incaricano

di tener lontani gli operai dai teatri, come dai *bar*, come da tutti gli altri luoghi di perdizione. I teatri *patentati* o privilegiati, per assecondare i gusti frivoli e banali del pubblico, devono servire Shakspeare in piccole dosi: talora come *lever de rideau* o come farsa, frammentariamente, facendolo passare alla meglio con della musica e con una messa in scena assurda e grottesca. Anche altrove, abbandonato ogni criterio artistico, predomina il clownismo. Il direttore di un teatro, che fa in questi tempi grandi incassi, è un ex-policeman arricchito. Macready, che si è vantato di aver rimesso in onore il testo integrale shakspeariano, lotta invano contro le nuove tendenze puritane e profane. Dimenticato, ridotto dalla paralisi all'impotenza e all'immobilità su una poltrona, egli passa i suoi ultimi giorni recitando mentalmente, senza nemmeno muovere le labbra, i versi di Lear: *Chi vince e chi perde, chi cade e chi sale...*

Lo Shakspeare, che mezzo secolo avanti il Garrick ha risuscitato in un teatrino dell'est, esula ora in un teatrino del nord di Londra. E' a Sadler's Well in Islington che dal 1844 al 1862 il bravo attore Phelps mette in scena trentaquattro lavori shakspeariani, dandone complessivamente tremila e cinquecento rappresentazioni. Ma Sadler's Well non ha molte risorse; scenari e meccanismi fanno difetto; per poter montare il *Sogno di una notte d'estate*, con qualche illusione per il pubblico, il Phelps tira un velo di garza fra il palcoscenico e la platea. Intanto gli anni passano. Un attore giovine percorre di successo in successo la provincia. Viene a Londra. Passa trionfalmente dal Saint James's, al Queen's, al Vaudeville, al Lyceum, dove il 31 ottobre 1874 si produce nell'Amleto. E' un trionfo!

L'Amleto si ripete per duecento sere consecutive, come una grande novità. Non è il vecchio Shakspeare che si riprende la rivincita e torna dal teatro clandestino di Islington sulla maggiore scena londinese, è un poeta non mai udito, una tragedia non mai vista, una rivelazione, una gloria. Il miracolo è opera di Henry Irving, in seguito Sir Henry, che in più di mezzo secolo, dal 1874 fino ai giorni nostri, ha fatto di Shakspeare l' autore drammatico inglese più applaudito, più vivo, più moderno e più... lucrativo.

La mancanza di un teatro di prosa in Inghilterra è, in questi tempi, compensata in gran parte dal favore che gode il repertorio Shakspeariano. Specialmente per noi italiani è un invidiabile privilegio assistere ad alcune di queste rappresentazioni. I nostri grandi attori tragici furono inarrivabili nell'interpretazione dei caratteri di Shakspeare, ma non ebbero, nè potevano avere, il modo di rendere l'intiera costruzione e l'atmosfera della tragedia shakspeariana.

Qui a Londra è, oserei dire, l'opposto. Sir Henry Irving, Mr. Beerbohm Tree, Mr. George Alexander, Mr. Forbes Robertson e Mr. F. R. Benson, che, in un quarto di secolo, ma specie in questi ultimi anni, hanno fatto ammirare ai loro connazionali almeno una trentina dei trentasette lavori del poeta, sono attori di vario e, in certi casi, di discutibile merito artistico, ma hanno tutti presentato e presentano l'opera del poeta in una superba *mise en scène* quale

non fu mai vista — per accuratezza, ricchezza, finezza e splendore — nè in altri paesi nè in altri tempi.

Il testo è conservato — fin dove è possibile — nella sua integrità. Certe omissioni sono indispensabili. Lo Shakspeare stesso, che doveva pur avere un qualche riguardo per l'opera sua, non rappresentava l'Amleto per intiero ed altri lavori venivano già ai suoi tempi sfrondati di alcune parti. Talora gli attori moderni inglesi si permettono, oltre a qualche omissione, anche qualche trasposizione, ma, a differenza di ciò che si faceva una volta qui e si fa ancora adesso altrove, si guardan bene dall'adottare riadattamenti o tanto meno interpolazioni. Una volta fissato il testo, essi rivolgono ogni studio ai costumi, agli scenari, ai mobili e alle risorse meccaniche che la scienza offre oggidì al palcoscenico.

La messa in scena di una tragedia o di una commedia shakspeariana non costa soltanto centinaia di migliaia di lire, ma ancora lunghi mesi di ricerche in bilioteca, di esperimenti meccanici e elettrici, di prove e riprove. Il pubblico però compensa largamente gli sforzi e i sacrifici degli attori-proprietari. Sir Henry Irving è diventato un milionario collo Shakspeare. Il Tree gli deve una magnifica fortuna. A vedere *Giulio Cesare, Re Giovanni* e il *Sogno di una notte d'estate,* da lui messi in scena recentemente all'His Majesty's, in tre brevi stagioni, accorsero rispettivamente 242.000, 170.000 e 220.000 spettatori. E il prezzo minimo del semplice biglietto d'entrata è di mezza corona — più di tre lire!

Il *Sogno di una notte d'estate* è stato, dal punto di vista della messa in scena, il più grande successo shakspeariano di questi ultimi anni. Il Tree ha fatto del palcoscenico un vero mondo incantato, con

Puk, i folletti e le fatine viventi e volanti realmente per l'aria, senza che l'occhio dello spettatore potesse scorgere o quasi nemmeno sospettare i fili che li muovevano; con un bosco verde e fiorito, pieno di ombre e di sfondi; con costumi squisitamente graziosi; con effetti di luce efficacissimi e suggestivi. Egli ha saputo mantenere a questa bizzarra concezione — che pochi oserebbero immaginare fuori del suo delicato involucro poetico — tutta la vaporosità di un sogno; ha saputo materializzare una visione, conservandole, per così dire, la sua vanità. Io non mi ricordo di aver mai provato un godimento così pieno di tutti i sensi; l'occhio deliziato dal garbo delle linee, delle figurazioni e dei colori; l'orecchio soavemente accarezzato dalle dolci variazioni della musica di Mendelssohn e l'intelletto stimolato dalle bellezze poetiche sparse, come gemme, fra gli elementi grotteschi del componimento.

Ma ricordo anche che questa eccezionale produzione risollevò la questione, vecchia come la pedanteria, della messa in scena shakspeariana. E' opportuno, è logico, è lecito montare una tragedia o una commedia dello Shakspeare con tutte le risorse del palcoscenico moderno? Non è forse un alterarne e profanarne l'essenza, che deve gustarsi indipendentemente da ogni illusione scenica? Non sarebbe per avventura il *Sogno,* come si vede sulle tavole dell'His Majesty's, irriconoscibile ai contemporanei del poeta che lo vedevano rappresentato senza tanta cura in casa del vescovo di Lincoln?

I letterati sono i più accaniti nel disputare lo Shakspeare alla scena. Lo si deve leggere; tutt'al più recitarlo, ma non mai rappresentarlo con tutti gli amenicoli che si richiedono per il successo dell'ulti-

mo *vaudeville* parigino o americano. Disturbare con lampi e tuoni, prodotti artificialmente dietro le quinte, l'idillio di Miranda e Ferdinando è per essi un profanare la *Tempesta.* Se è così, i letterati fanno bene a non andare a teatro quando vi si dà Shakspeare, come le signorine di buona famiglia non ci vanno quando vi si dà una *pochade.* Ma lo Shakspeare, grazie al cielo, non ha scritto solamente per i letterati; egli ha scritto per il pubblico; non per farsi leggere, ma per farsi rappresentare.

Si dice che il poeta, se rivivesse, ripudierebbe tutti i mezzi coi quali la scena moderna inglese monta i suoi lavori. Certo però egli non ripudiava i mezzi che gli offriva la scena dei suoi tempi e se questi erano primitivi, deficienti, grotteschi, la colpa non era sua.

***

I teatri londinesi nascevano, si può dire, allora col dramma elisabettiano. Ce n'erano, alla fine del regno della buona regina Bess, undici nella capitale, fabbricati quasi tutti negli ultimi anni; non erano stati costrutti sul modello classico di Vitruvio, come i teatri italiani, ma piuttosto sul modello dell'*inn courtyard,* ossia del cortile d'osteria, dove in Inghilterra si usava assistere dalle loggie agli spettacoli degli istrioni. Erano in legno; per lo più senza tetto, epperò aperti solo d'estate; sorgevano quasi tutti sulla destra del Tamigi, in un quartiere allora disabitato, sparso di alberi e di praterie. Le rappresentazioni avevano luogo di giorno, dalle due alle cinque, e la gente vi si recava generalmente per il fiume in

barca. Ogni teatro, come ogni fondaco di Lombard Street, portava un'insegna: il *Fortune*, un'immagine della fortuna; il *Globe*, un Ercole che sosteneva sulle spalle il mondo. Alla porta de' manifesti spiegavano lo spettacolo: quelli della tragedia erano stampati in grossi caratteri rossi. Le trombe e uno stendardo issato sul fabbricato annunciavano il principio della rappresentazione. L'ingresso era di un *penny* (10 cent.) per la platea, dove si stava in piedi e pigiati, e di due o tre *pence* (20 o 30 cent.) per le loggie e le gallerie, dove, chi voleva, poteva portarsi degli sgabelli. La scena era di poco sollevata da terra e separata dalla platea per mezzo di una balaustrata; sul fondo due larghe colonne sostenevano un balcone, talora visibile, talaltra coperto da una specie di sipario. Esso serviva per rappresentare un teatro sul teatro, come nell'Amleto, o una camera da letto come nell'Otello o un vero balcone come in Giulietta e Romeo; su questo balcone c'era la porta dalla quale entravano ed uscivano gli attori e dietro la porta montava una scala, che metteva al camerino comune dove gli artisti si abbigliavano. Sulla scena si insediavano, qualche volta colla forza, i cavalieri e le dame, che si comportavano in quei posti d'onore come non si comporterebbe il pubblico più sguaiato e insolente dei nostri loggioni. I cavalieri criticavano a voce alta gli attori, li motteggiavano e parodiavano, e negli intervalli mangiavano mele e nocciuole, giuocavano alle carte e tiravano tabacco; le dame, col volto gelosamente nascosto da una maschera, fumavano la pipa e scagliavano buccie d'arancio sui poveri diavoli accalcati in platea.

Quale fosse la *mise en scène* di simili teatri è questione che fu più volte dibattuta dagli eruditi. Le

stage directions — ossia le indicazioni per gli attori e per la recita — che lo Shakspeare dà nelle sue tragedie e commedie implicano l' uso di mura e di spalti, dai quali i personaggi devono parlare, e la minuta descrizione che fanno talora del luogo in cui si trovano, doveva sembrare ridicola se gli oggetti descritti non si trovavano, sia pure primitivamente rappresentati sulla scena. Del resto noi sappiamo di una certa rappresentazione del 1592 in cui Venere veniva calata giù dall'alto su una sedia per mezzo di un meccanismo — che non sarà stato perfetto e avrà lasciato in pensieri l'Olimpo sulle sorti della dea — ma che doveva essere pur sempre un meccanismo. Che si usassero tele con dipinti alla meglio paesaggi e città in prospettiva — come in Francia al principio del secolo XVII — è più che probabile e che per le rappresentazioni delle tragedie si stendessero sul fondo dei lunghi veli neri, secondo il costume greco, è cosa accertata. Di più non sappiamo e di più non vorrebbero che si facesse oggidì certi ammiratori e critici di Shakspeare.

Uno di questi, Mr. William Poel, fondò anni sono una società, l'*Elizabethan Stage Society,* col programma di bandire ogni scenario ed ogni meccanismo e di produrre i capolavori shakspeariani colla stessa semplicità, con cui li dovevano rappresentare, sul principio del 1600, Shaspeare stesso ed i suoi compagni d'arte, gli attori Burbage, Alleyn e Tarlton. Il Poel vi si è messo con un grande entusiasmo: ed è andato recitando fino a poco tempo fa, ora in un *hall* ora nel quadrangolo di una Università, le commedie e le tragedie shakspeariane, senza scene, senza divisione d'atti, colla riproduzione fedele del palcoscenico, di tutti gli accessori e costumi teatrali

dell'epoca elisabettiana. Ma il suo amabile controsenso non ha avuto fortuna. Alle sue recite andavano i maestri, le maestre, gli scolari che dovevano prepararsi a sostenere l'esame sul testo di questa o quella tragedia shakspeariana e i frequentatori dei corsi dell'*University Extension*. E si capisce. Che ragione aveva questo tentativo? E' egli possibile ripresentare fedelmente il teatro elisabettiano? Non mi pare; a meno di cadere in certe assurdità che coprirebbero di ridicolo, ai nostri occhi, l' opera del poeta. Bisognerebbe infatti cominciare coll'eliminare le attrici. Le parti femminili non erano interpretate ai tempi di Shakspeare dalle donne, alle quali era proibito di calcare le tavole del palcoscenico. I personaggi di Giulietta, Miranda, Cordelia, Desdemona, erano affidati o a degli attori adulti o a dei giovinetti del coro di S. Paolo e Mr. Poel, per essere logico, avrebbe dovuto assottigliare la voce e prodursi nelle parti di Porzia e di Cleopatra, nelle quali abbiamo ammirato Miss Ellen Terry ed Eleonora Duse. Inoltre, se vogliamo essere fedeli e scrupolosi, non dobbiamo dimenticarci che il criterio del teatro elisabettiano era di modernizzare ogni cosa, considerando tutti i secoli come contemporanei della grande Elisa. Ond'è che al giorno d'oggi, per seguire un tale criterio, Mr. Poel doveva presentarci Otello in atto di partire da Venezia su una corazzata ultimo modello, e Romeo che va a trovare Giulietta in automobile! E allora dove vanno a finire la serietà e la riverenza?

Gli antichi sono gli antichi, diceva il Molière, e noi siamo gli uomini dell'oggi. Le cose vecchie stanno bene nei musei e non bisogna tirarle fuori al sole. Si capisce la *bibliomantic school* che non ammette

che Shakspeare si rappresenti affatto; ma non si capisce l'*Elizabethan Stage Society* che vorrebbe lo si rappresentasse solo coi mezzi e coi criteri di tre secoli fa. Sarebbe lo stesso che in Italia si propugnasse la lettura di Dante non nelle nitide ed eleganti edizioni del Barbera, ma in fac-simili dei manoscritti oscuri e abbreviati del quattrocento.

Il migliore omaggio alla grandezza artistica dello Shakspeare è di rappresentarlo come si fa nel *Memorial* di Stratford e in genere sul teatro inglese odierno, con tutti i mezzi più acconci per raggiungere la massima illusione scenica possibile. Il teatro è sempre stato ed è una convenzione. Quelli che noi chiamiamo artifici, sono, in fatto, gli elementi essenziali e indispensabili di questa convenzione. E Wagner — la cui arte raggiunse altezze shakspeariane — non che approfittarne, li considerava come parte integrante dell'opera sua.

***

Ho detto più sopra che le rappresentazioni dello Shakspeare, divenute sempre più frequenti in questi ultimi anni, compensano in parte della mancanza di un buon teatro di prosa. Ma come si concilia il favore di cui esse godono colla volgarità di gusti dei *playgoers?*

Gli è che il gran pubblico ama Shakspeare non perchè sia capace di sentirne e di apprezzarne tutte le bellezze poetiche, ma perchè Shakspeare è una gloria e direi quasi un'istituzione nazionale; perchè lo si è studiato da ragazzi a scuola; perchè i suoi personaggi, i suoi episodi e molti dei suoi versi sono

famigliari. Per un londinese l'assistere alla recita di una tragedia o di una commedia di Shakspeare non richiede alcuna tensione intellettuale, non produce alcun nuovo e fastidioso turbamento d'idee e di sentimenti: tutto è piano, spiegato e risaputo. Inoltre c'è la messa in scena, il decorativo, il pittoresco che attraggono e piacciono; c'è la parte comica che gli attori mettono in rilievo e che il pubblico gusta forse più di ogni altro e c'è infine lo spettacolo coreografico.

Io ho osservato attentamente il pubblico a diverse rappresentazioni shakspeariane ed ho notato che ciò che lo interessa e lo diverte di più sono i momenti farseschi, i tipi buffi, gli episodi grotteschi ed i quadri viventi. In *King John* il Tree fa alzare il sipario fra una scena e l'altra mostrando per pochi minuti un campo di battaglia coi combattenti a piedi e a cavallo, coi morti ed i feriti; nessun personaggio parla, nessuno si muove; è un vero quadro vivente come se ne possono vedere sulle nostre fiere di campagna; ma il pubblico se lo gode, batte le mani e vuole il *bis*. Il *bis* è generalmente accordato: il sipario si rialza: i combattenti hanno cambiato posizione: quelli che un momento prima figuravano come feriti ora sono morti; quelli che erano in piedi duellando sono adesso caduti e il pubblico è soddisfatto e raddoppia gli applausi!

Non è dunque a credere che la popolarità odierna dello Shakspeare sia dovuta a un qualsiasi senso artistico e nemmeno a un interesse letterario, critico e storico. Tant'è vero che il gran pubblico, il quale accorre a vedere e a confrontare i tre o quattro Amleti che talora se ne contendono gli applausi e i denari contemporaneamente in tre o quattro diversi

teatri londinesi, non si cura poi affatto di tutte le altre rappresentazioni del repertorio nazionale.

Queste rappresentazioni sono riservate agli intellettuali e agli studiosi e sono, per lo più, organizzate da dilettanti o da compagnie improvvisate e temporanee che non hanno scopi commerciali.

Accanto alla grande industria teatrale del West End e dei sobborghi, esse costituiscono quello che i francesi chiamano il *théâtre à côté;* sono rappresentazioni date accademicamente all' aperto, sullo sfondo verde dei pascoli o nei quadrangoli delle Università o nelle *halls* delle Scuole Pubbliche o anche in teatri secondari della metropoli affittati per una breve stagione.

L'*Elizabethan Stage Society* ha prodotto in questo modo, oltre Shakspeare, una mezza dozzina o più di drammi e di tragedie del cinquecento e del seicento. Poi è venuta la volta della *Mermaid Society,* così intitolata dalla famosa taverna, *The Mermaid* (La sirena), dove si davano convegno i poeti e gli attori della Londra elisabettiana, e fondata dal giovane Mr. Philip Carr, già critico drammatico del *Daily News* e dello *Speaker.*

Queste due società, insieme alla compagnia del Benson ed altre di minor importanza hanno fatto rivivere in pochi anni le opere dei migliori commediografi e drammaturghi della letteratura inglese, dall'ignoto autore di *Everyman* allo Sheridan. Nè si è trattato di un semplice esperimento accademico. Un classico è un classico non perchè è vecchio o perchè — come disse petulantemente lo Stendhal — piacque ai nostri nonni, ma perchè piace a noi. Certo il piacere che produce oggi una *morality play* o una maschera di Ben Jonson, una sacra rappre-

sentazione del medioevo o un dramma pastorale del Guarino, non è sempre un piacere teatrale. Ma è il piacere, non meno vivo e schietto, di una curiosità letteraria e storica: quello di contemplare con un senso critico ciò che una lontana generazione ha goduto con semplice credulità e sincera convinzione. Di queste curiosità *Everyman* è diventato ormai popolare in Inghilterra. Le sue più recenti rappresentazioni furono quelle della *Elizabethan Society* e del teatro Shaftesbury durante la settimana santa del 1905.

E' una *morality play* composta nel 1531 da un anonimo religioso. *Everyman* (l'Uomo) è chiamato davanti al tribunale di Dio a rendere conto della sua vita. Là egli viene abbandonato dai suoi compagni: la Gioia, la Forza, il Piacere, la Bellezza e i Cinque Sensi. L'Azione sola gli resta fedele e lo presenta alla Confessione che lo assolve. E' il dramma della fede. La sua nota profonda e sincera, la sua semlicità, il suo verso inspirato, le sue immagini primitive hanno un senso pacato di misticismo umano così dolce, penetrante e malinconico, quale troviamo anche nella penombra di certe povere chiesette nel cuore dei nostri villaggi.

Oltre a simili forme rudimentali dell'arte drammatica inglese, come la *morality play*, i drammi liturgici, i misteri, le commedie allegoriche, gli interludî, le maschere e le *pageants* — o processioni mimiche di cui un vestigio è ancora la processione annuale di novembre del nuovo Lord Mayor per le vie di Londra — il *théâtre à côté* ci ha dato e ci dà rappresentazioni di lavori drammatici dimenticati o preshakspeariani o contemporanei o posteriori al grande poeta. Così noi gli dobbiamo un'interessantissi-

ma produzione del *Doctor Faustus* di Marlowe (1564-1593) e quella di *Edward II* il suo capolavoro; l'esumazione del *Sad Shepherd,* della *Silent Woman* e della *Mask of Cupid* di Ben Jonson (1573-1637); della *Duchess of Malfi* del Webster (1575-1625); della *Faifthful Shepherdess,* della *Maid's Tragedy* e del *Knight of the Burning Pestle* di Beaumont (1584-1616) e *Fletcher* (1579-1625); dello *Spanish Gipsy* di Middleton (1570-1627) e Rowley (attore dal 1607 al 1627); e del *Broken Heart* del Ford (1586-1656). In un angolo quieto del giardino botanico di Regent's Park, senza palcoscenico, senza scenari, senza quinte, sul verde dei prati, collo sfondo degli alberi e dei fiori, in una luce debole e incerta, la *Mermaid Society* ha presentato nel luglio del 1903 anche *Comus* di Milton (1608-1674). Fu un'indimenticabile produzione! Nè atmosfera più adatta si poteva immaginare per questa poeticissima maschera, intrecciata di liriche e di pavane, a cui la musica di Henry Lawes dà una grazia così ineffabile!

Meno felice è stata invece l'esumazione di *Samson Agonistes* dello stesso Milton fatta dalla *Elizabethan Stage Society.*

Dei drammaturghi del periodo jacobita e della restaurazione, del Vanbrugh (1664-1726); del Congreve (1670-1729) e giù giù fino allo Sheridan (1751-1816) furono pure rimessi in scena diversi lavori.

Dello Sheridan la *Mermaid Society* ha rappresentato *The Critic* che il Byron giudicava come la più bella farsa scritta in inglese. Ma lo Sheridan non appartiene nè al passato nè agli intellettuali: egli è ancora vivo, fresco e divertente, come da noi Carlo Goldoni, e i suoi *Rivals* e la *School for Scandal* hanno sempre successo anche sul «commercial thea-

tre». Veramente nemmeno il Congreve, il Beaumont, il Fletcher, il Ford, il Wesber sono artisticamente dei morti. E l'esperimento della *Mermaid Society* ha avuto, tra gli altri, il risultato di mostrarne tutta la resistente vitalità sulla scena. Per ciò appunto l'opera sua e quella di tutte le altre società affini può essere di notevole aiuto in questo momento in cui l'Inghilterra tenta ogni via per arrivare ad un teatro nazionale. L'opera della *Mermaid* procede infatti parallela a quella della *Stage Society* di cui ho parlato al capitolo secondo. Quando le due Società si fondessero, unendo i loro programmi ed i loro sforzi, gli inglesi si troverebbero di avere finalmente un teatro con un repertorio scelto, variato, artistico, costituito dei migliori lavori antichi e moderni.

***

Ed ora due parole del teatro greco e latino sulla scena contemporanea.

La fortunata risurrezione della tragedia greca all'«Odéon» nel 1844 ebbe un'eco oltre la Manica e un anno dopo, nel 1845, la direzione del «Covent Garden» a Londra faceva a sua volta rappresentare l'*Antigone* di Sofocle in inglese. La tragedia ebbe buon numero di repliche e passò poi al teatro reale di Dublino, dove la celebre attrice Helen Faucit (Lady Martin) riportò in essa un vero trionfo. Incoraggiato da tale successo il direttore del Reale montò poco dopo l'*Ifigenia* di Euripide che fu accolta con uguale favore.

Tuttavia, malgrado questi buoni risultati, il re-

pertorio greco — che all'«Odeón» e alla «Comédie Française» continuò regolarmente ad avere le sue recite fino ad oggi con interpreti della fama e del valore di un Mounet-Sully — in Inghilterra fu tosto abbandonato e passò più di un mezzo secolo prima che venisse ripreso. La ripresa si dovette al colto e intelligente attore F. R. Benson.

Con lungo studio e con grande amore egli rappresentò nella primavera del 1904 a Stratford tutta l'Orestiade: e — se si eccettua una produzione isolata ch'ebbe luogo a Vienna or non è molto — fu questa forse la prima volta, dopo duemila anni, che l'*Agamennone,* le *Coefore* e le *Eumenidi* riapparvero sulla scena nel loro ordine e nella loro integrità. Dopo la breve stagione di Stratford il Benson portò la trilogia in giro per tutte le Public Schools d'Inghilterra e finalmente, un anno dopo, nel 1905, la presentò ai londinesi sulle tavole del Coronet. I giornali ne parlarono con ammirazione ed Eschilo ebbe... un successo di stima.

Dopo Eschilo venne la volta di Euripide.

Si vuole che Socrate non mancasse mai alle rappresentazioni del grande tragico. Ma Socrate era un saggio e Atene d'altra parte non offriva l'alternativa dei music-halls. Però non è meraviglia se un pubblico scarsissimo accorse al Lyric nella primavera del 1905 per vedere l'*Ippolito Stefaneforo* tradotto dal Prof. Giberto Murray e rappresentato per cura della società che s'intitola *The New Century Theatre.* Anche questo scarsissimo pubblico era composto di gente... che non va quasi mai a teatro; di intellettuali (per cui la scena londinese non ha alcun allettamento) di *spinsters,* di un'erudizione più o meno autentica, che affettavano però di aprire o-

gni tanto il testo greco per giudicare... della traduzione, di giovani studiosi che s'incontrano solitamente al British Museum o alle London Institution, di critici, di letterati e di alcune patronesse dell'aristocrazia. Nè migliore fortuna ebbero le *Troadi*, tradotte dallo stesso Murray, e rappresentate quasi contemporaneamente al Court Theatre da Mr. Granville Barker.

Però non sarebbe giustizia pigliarsela del tutto coi londinesi. Assistendo a queste rappresentazioni classiche io immaginavo il pubblico ateniese stipato nel bel teatro a ridosso dell'acropoli: comprendevo tutta la grandezza del poeta che ha per il primo umanizzato la tragedia e tutta l'ammirazione dei suoi uditori, membri di quella nuova generazione che usciva trasformata nella politica e nella religione dalla terribile lotta peloponnesiaca!

La profondità umana di Euripide e la sua intensa passionalità dovevano apparire piene di naturalezza e di beltà nelle forme convenzionali della rappresentazione drammatica de' suoi tempi, ma, date le forme convenzionali della drammatica moderna, esse non sono così potenti da vincere il senso d'incongruità, di pesantezza e, diciamolo pure, di assurdo che ci dà lo spettacolo. Chissà che fra duemila anni lo Shakspeare e il Goldoni non abbiano a subire la stessa sorte e ad urtare troppo le convenzioni della rappresentazione drammatica che avranno adottato i nostri tardi nipoti.

Tuttavia queste del Benson, del New Century Theatre e del Barker, sono state delle rappresentazioni isolate, date senza l'intenzione o la possibilità di creare in Londra un teatro permanente per il repertorio classico. L'onore di tener viva in Inghilter-

ra, con una certa regolarità, un tale repertorio spetta sempre esclusivamente alle Università e alle grandi scuole pubbliche.

Ed è un onore che data da parecchi secoli. A Cambridge pare che gli studenti recitassero le tragedie e le commedie greche e latine fino dal 1386. Certo gli studenti e di Cambridge e di Oxford le recitavano con grande plauso nei secoli XVI e XVII quando la regina Elisabetta onorava le loro rappresentazioni della sua augusta presenza.

Erano tempi in cui il teatro doveva essere una vera mania per gli inglesi come la è ora lo sport. Perfino gli avvocati — non contenti della commedia quotidiana che recitavano nelle aule del Tribunale — montavano la sera i capolavori dei tragici e dei commediografi antichi nelle loro Inns del Tempio e la regina andava a sentire pur loro.

A Cambridge e a Oxford le rappresentazioni avevano luogo nelle *halls* — che servono ancora adesso da refettori — belle, altissime, lunghe, adorne di quadri, colle finestre sporgenti, coi soffitti ricurvi, colle pareti di legno intarsiato e con una loggia per i musicanti —; oppure nelle capelle dei collegi la cui severità gotica era impunemente profanata dagli scherzi di Aristofane e dai motti licenziosi di Plauto e di Terenzio. Ma i tempi scusavano queste profanazioni e tutto sacrificavano alla bellezza, alla gioia, al pieno e libero godimento dei sensi che furono i soli ideali dell'era elisabettiana.

Più tardi la raffica puritana fredda, lugubre e squallida, travolse nella sua furia demolitrice e castigatrice anche questi giocondi spettacoli teatrali delle Università, specialmente in Cambridge, che fu tra la prima a prendere le parti di Cromwell contro

il Re. Nè, ch'io mi sappia, essi furono più rinnovati fino a un quarto di secolo fa.

Il 1881 segna la *réprise* della tragedia e della commedia greca nei grandi centri della coltura inglese. Cominciò Oxford coll' *Agamennone* d'Eschilo rappresentato nel testo originale dal Benson — allora studente all'università — in una delle parti principali. Cambridge tenne dietro nel 1882 coll'*Ajace* di Sofocle. Poi, due anni dopo, venne la volta di Aristofane di cui gli studenti di Cambridge si fecero una specialità, mettendone in scena gli *Uccelli*, le *Rane*, le *Vespe* e i *Cavalieri*.

Queste rappresentazioni hanno luogo ora ogni anno, immancabilmente, di primavera, con grande compiacenza del critico del *Times*, che è un grecista consumato e che può far sfoggio di citazioni originali nelle sue critiche, — sempre argute, del resto — degli spettacoli universitari. Così, mentre i nostri studenti, se si permettono delle divagazioni filodrammatiche, vanno in scena colla *Gran Via* o con qualche altra allegra parodia del genere, qui si prendono le cose sul serio. Il che si spiega facilmente colla diversità di temperamento, di abitudini, di costumi, di tradizioni e di vita degli studenti italiani e di quelli inglesi.

Oxford e Cambridge non sono due Università nel senso moderno in cui le intendiamo noi: sono due magnifici e massicci ruderi medioevali che contrastano simpaticamente coi fragili mattoni con cui è fabbricata tutta questa frettolosa civiltà del lavoro e dell'industria. E come l'edera e la vitalba sono da secoli tenacemente afferrate alle mura dei Collegi conventuali, eretti sulle sponde del Tamigi e del Cam, così tutte le antichissime e più bizzarre costu-

manze dell'Europa universitaria medievale — di Bologna, di Padova, di Salerno, di Parigi, di Orlèans e di Montpellier — sono rimaste tenacemente afferrate alla vita e in parte alle idee di questi due vecchi focolari della sapienza anglosassone.

Ma il repertorio ateniese non è rifiorito in questi ultimi anni soltanto ad Oxford e a Cambridge. A Bradfield, il direttore di quella celebre scuola, ha fatto costrurre in una cava di calce, a ridosso di una collinetta, un teatro aperto, sul modello esatto di Dionisio ed ivi gli studenti rappresentano a ciel sereno — come può esserlo il cielo del Berkshire! — l'*Alceste*, l'*Antigone* e l'*Agamennone*. Perchè Eschilo, Sofocle, Euripide e Aristofane sono gli autori della provincia, mentre a Londra tengono trionfalmente il cartellone Plauto e Terenzio.

Lo tengono senza interruzione da trecento anni e loro interpreti sono gli alunni della scuola di Westminster. Ben Jonson, quando vi faceva i suoi studî, fu uno dei Rosci della scuola la quale, ogni anno, verso Natale, monta questo o quel lavoro dei due commediografi latini nel testo originale. Una volta è il *Phormio*, un'altra il *Trinummus* o *l'Andria* o l'*Aulularia* o gli *Adelphi* o l' *Eunuchus*. Più della commedia romana è interessante in queste recite dei giovani *Westomonasteriensium* l'Epilogo, scritto in latino. Esso è sempre una gustosissima satira politico-sociale d'occasione. Così recentemente gli Epiloghi della *Westminster play* banno fatto dello spirito e dell'umorismo sulla controversia fiscale, sul grosso pane del regime liberista e su quello piccolo del regime protezionista — *Vin' magnum an parvum?* —; sugli scandali del War Office latinamente nobilitato in un *Belli Officium;* sul fanati-

smo dei giuocatori di cricket e di football, contro i quali erasi scagliato anche il Kipling — *Lanigeri stulti! lutulenti, o fatui!* —; sugli eccessi del giuoco del Bridge — *Lusus Pontis!* —; e sugli uomini politici più in vista, sul Chamberlain, sul Balfour e su Lord Rosebery il quale vuole *solus solum sibi findere sulcum!*

E giacchè siamo sul discorso diciamo una parola, per finire il capitolo, sulla pantomima, la quale ha una grande importanza negli spettacoli londinesi odierni ed è in fondo — malgrado l'abusiva introduzione del dialogo — una lontana e degenere erede della pantomima dei romani. La sua origine risale al 1723 allorchè John Rich, direttore del Covent Garden produsse la prima spettacolosa pantomima sulla *Storia del Dottor Fausto*. Fu un grande successo e d'allora la pantomima non abbandonò più la scena inglese. In due secoli o quasi essa ottenne anzi uno sviluppo ed una fama incalcolabili.

Adesso ogni anno il giorno dopo di Natale, quando in Italia comincia la grande stagione dell'opera e della commedia, in Londra e nelle principali città dell'Inghilterra tutti i teatri si aprono con una splendida pantomima che viene rappresentata per sette o otto settimane di seguito. Chi non ha visto al Drury Lane le costosissime messe in scena di questi spettacoli, nei quali agiscono dalle duecento alle trecento persone, non sa che cosa siano le risorse della meccanica, dell'ottica, della pittura e della sartoria applicate al palcoscenico!

L'argomento della pantomima — i cui eroi, il più celebre dei quali fu Dan Leno, si permettono allusioni satiriche alle cose e agli uomini del giorno — è preso solitamente dalle rime e dai personaggi del

lore infantile inglese che è tutto un capolavoro di graziosissime storielle senza senso. Anche il divertimento in sè dovrebbe essere riservato ai ragazzi, ma, in realtà, se lo godono forse più i grandi dei piccini. Le feste di Natale, non si possono fare senza il plum-pudding e la pantomima che è diventata essa pure un'istituzione nazionale!

V

Il teatro letterario — Una visita ad Algernon Charles Swinburne — Ricordi e amori italiani del grande poeta — Le tragedie e i poemi drammatici dello Swinburne — La seduzione della forma drammatica sui poeti inglesi — Il teatro del Tennyson e del Browning — Tennyson e Irving — *A soul's Tragedy* — Thomas Hardy e il suo strano pessimismo — L'Hardy romanziere — Sua curiosa contribuzione al teatro letterario — Un dramma panoramico in tre parti, diciannove atti e centotrenta scene — *The Dynasts* e le loro polemiche — Stephen Phillips — I guadagni e i successi di un giovane poeta drammatico.

Quando nel marzo del 1902 l'on. ministro Galimberti, nel commemorare in Ferrara i martiri del 1853, ricordava il grande amore di Algernon Charles Swinburne per l'Italia e ne declamava alcuni versi, non pensava forse che le sue parole sarebbero arrivate fino al venerando poeta e certo non immaginava la gioia che gli dovevano recare.

Fuori del campo letterario è stato questo, ch'io mi sappia, uno dei pochi — troppo pochi! — tributi popolari che l'Italia abbia reso, per bocca di un suo rappresentante, al poeta straniero che più di tutti ha sognato, idealizzato, amato e glorificato il nostro paese.

E il tributo, sebbene resogli quasi incidentalmente, ha commosso lo Swinburne. «Non occorre ch'io dica — scriveva egli in risposta ad una mia lettera —

come mi siano riuscite profondamente grate le generose e cordiali parole del signor Galimberti in ricognizione dell'amore di tutta la mia vita per l'Italia e della mia costante simpatia per la sua causa. Sarò felice di vedervi qui da me venerdì...» (1).

Ci andai — come a un pellegrinaggio.

Lo Swinburne vive da venti o venticinque anni col suo miglior amico, il letterato Teodoro Watts-Dunton, in una modesta casa, *Ai Pini*, nel sobborgo di Putney presso il Tamigi. Mi accolse con quella confusione premurosa degli uomini che non conoscono le cortesie convenzionali. Il suo studio dà su un giardino, dove si vede una statuetta che fu già di Dante Gabriele Rossetti. Tutte le pareti della sala, dello studio, della sala da pranzo sono piene di memorie del glorioso cenacolo preraffaellita: quadri, ritratti, disegni, schizzi del Burne-Jones, del Rossetti, del Morris, di Madox Brown. Nel suo studio sono anche alcune riproduzioni dei paesaggi italiani del Turner.

Trovai il poeta in un amabile disordine. Vestito con semplicità, anzi con trascuratezza: in ciabatte, con una marsina nera a coda di rondine e un collettino basso, non inamidato, da cui pendeva un cencino di cravatta.

Rimosse un tavolo rotondo, rovesciando un mucchio di carte, per farmi un po' di posto vicino al fuo-

---

(1) Dear Sir — I need not say how deeply gratified I was by the generous and cordial recognition of my lifelong love of Italy and my constant sympathy with her cause conveyed in the speech of Signor Galimberti as briefly reported in yesterdays' newspapers. I shall be happy to see you here on Friday (20th) at half past one p. m. if the time should suit your convenience and, I remain yours faithfully — A. C. Swinburne.

co. Volle levarmi e prendermi lui a tutti i costi il soprabito.

— Sedete, sedete!

Ma nel suo studio è difficile muoversi perchè ovunque, nel mezzo, negli angoli, vicino alle finestre sono cataste malferme di libri. Poi sedette anche lui accanto a me. E mentre mi esprimeva ancora la sua soddisfazione per le parole del ministro Galimberti e il compiacimento che provava nel sapersi ricordato in Italia io lo guardavo. Lo Swinburne — riprodotto alla perfezione nel celebre ritratto del Watts — è piccolo, esile, mingherlino colle spalle strette e spioventi. Il suo corpo non conta niente. Tutto l'uomo è nella testa: una bella fronte altissima, ampia e da una parte e dall'altra due ciocche ricciute di capelli bianco-rossicci, un naso aquilino, un mento sporgente di sotto a una bocca rientrante, una barbetta rara, rara, bianca alla radice e biondo-rossiccia in punta e due occhi celesti, grandi, accesi, radiosi, due occhi pieni di vita giovanile. Ed aveva allora sessantatre anni!

Chi lo avrebbe detto? Non quegli occhi certamente ,e tanto meno la parola calda, copiosa, vibrante.

— Amavo l'Italia fin da ragazzo. Quand'ero a scuola dicevo ai miei compagni: oh, perchè non sono nato italiano! Ed essi non sapevano comprendere. E' stato l'amore di tutta la mia vita!

Si venne a parlare di Mazzini.

— Lo conoscevo personalmente e lo andavo spesso a trovare quando stava qui in Londra a Fulham. Non dimenticherò mai le ore passate con lui. Io raramente parlavo: ascoltavo lui con venerazione. Dopo aver conosciuto Mazzini ho cominciato a capir Cristo e il Vangelo.

Si alzò, staccò da una parete una grande fotografia incorniciata del Mazzini colla sua firma e me la mostrò : — Me l'ha data lui e poi aspettate... — Riattaccò la fotografia al muro, passò fra mezzo le cataste di libri, montò sopra un mucchio di carte che gli faceva da sgabello, tirò fuori una chiavetta e mentre la girava nella serratura di un vecchio armadio si volse a me per dirmi : — Qui tengo i libri che mi sono sacri! — Ne cavò infatti un libro di Mazzini e me lo mostrò. C'era una dedica affettuosa. — Sapete, lo ha fatto legare lui per me! — E mi indicava la bella legatura. Mi disse d'essere rimasto in relazione con Mazzini e con la signora Venturi fino all'ultimo. E poi :

— Anche Aurelio Saffi fu a trovarmi nel mio studio... Lì dove siete voi adesso. Mi ricordo che c'era da me il nipotino qui del signor Watts-Dunton. (Ti ricordi?... Sì! sì! — fece Mr. Watts-Dunton. (Ti do). Un diavoletto che non stava mai quieto un minuto. Quando gli dissi che Aurelio Saffi era stato un triumviro, sgranò tanto d'occhi e si fece muto... Ststst... Ststst... si rannicchiò lì e non mosse più un dito. E Saffi rideva, rideva! (Ti ricordi?... Eh, sì, sì).

Chiesi dei suoi viaggi in Italia.

— Ci fui appena due volte : l'ultima nel '62. Non arrivai fino a Roma. Mazzini diceva che voleva portarmici lui... per... (E qui lo Swinburne ridendo scherzosamente fece colle mani l'atto d'essere incoronato). Fui a Siena. Ma più di Siena mi fece impressione San Gemignano. Ricordo che m'incontrai con un vecchio canonico, Don Luigi Pecori, che mi portò in giro per i boschi : era un prete, ma un grande patriota e parlava del *nostro Garibaldi* dicendosi felice delle accoglienze che noi gli avevamo fat-

te a Londra. Quando raccontai la cosa a Mazzini prese subito nota in un taccuino del nome e cognome del canonico.

— E dopo San Gemignano?

— Il Veneto. Mi ricorderò sempre di Brescia. E pensare che il viaggiatore inglese vi passa oltre! Che curiosa città! C'era un'asta artistica: quadri del marchese Averoldi si vendevano: due magnifici Moroni e un Carpaccio, uno splendido Carpaccio per centoventi sterline! Io non avevo soldi in tasca! Roba che la National Gallery avrebbe pagato milioni di sterline! (Non è vero, Theodore? — Sì, sì — faceva Mr. Watts-Dunton — digli di Firenze, adesso...)

— Oh, Firenze! — continuò lo Swinburne. — Fu a Firenze che visitai Walter Savage Landor, il grande poeta inglese repubblicano, altro amante dell'Italia. Aveva allora novant'anni, ma era pieno d'anima come un giovane. Guardate. (Andò a prendere un volume delle opere del Landor e me ne mostrò in prima pagina il ritratto). — Eh?!...

— Pare John Bull! — mi venne fatto di osservare.

— E' vero. Ma vorrei, aggiunse lo Swinburne, che John Bull, al pari del Landor fosse un campione di tutte le cause più nobili... Fu sepolto a Fiesole. Quei dintorni di Firenze! quelle valli toscane! E' curioso che io ci ho trovato dei punti di somiglianza colla mia regione natia, il Northumberland, specie per le acque.

Poi mi parlò delle sue preferenze nella letteratura italiana. Lo Swinburne ha un debole per i nostri cinquecentisti come il Mazzini l'aveva per i trecentisti. Una volta anzi inaugurandosi un monumento al Machiavelli in Firenze il Mazzini gli disse: — Fanno un

monumento a un grand'uomo di un piccolo secolo, e non ne fanno a Dante che fu un grande di un gran secolo. — Gran secolo?! gli rispose lo Swinburne: ma allora Dante deve essere stato un gran maldicente!

E qui, l'uno dopo l'altro, andò a prendere, spolverò e mi fece vedere parecchi volumi classici italiani stampati nel cinquecento e nel seicento. Coll'ammirazione di tutti i preraffaelliti per la *craftmanship* mi fece notare l'eleganza, la solidità e il buon gusto delle legature. Mi mostrò un Boccaccio, due belle edizioni del *Negromante* e dei *Suppositi* dell'Ariosto, e un Bembo comperato per pochi centesimi a Bristol.

— Leggete questa prefazione del Bembo a Lucrezia Borgia: non vi pare di sentirvi dentro il *Pro Archia* di Cicerone? Questo è un Aretino. E' strano! C'è una descrizione dell'Aretino di Venezia che è quasi identica a quella che ne fa lo Shelley. Il più puro e il più impuro dei poeti ne ricevettero la stessa impressione!.... Oh, conoscete il libro di Giambattista Della Porta sulla *Fisionomia dell'uomo?* (E presolo cominciò a sfogliarlo facendomi passare sotto gli occhi le illustrazioni). Come sapete, il Della Porta pretese stabilire da certe affinità fisiologiche certe affinità morali tra gli uomini e gli animali. Il Rossetti ci credeva. *I think that is so funny!* Guardate qui il ritratto di Pico della Mirandola. Che espressione straordinaria! E questa faccia di Cesare Borgia, faccia di un *leader*, fatto apposta per farsi seguire dai soldati....

A questo punto Mr. Watts-Dunton lo interruppe sorridendo per dirmi che lo Swinburne stava scrivendo una tragedia su Cesare Borgia.

— Devo leggergliene una scena? — chiese im-

provvisamente lo Swinburne al Watts-Dunton rizzandosi.

— Sì, sì! — fece quegli sorridendo.

E il poeta si alzò e andò a cercare tra molte carte sul tavolo rotondo mentre mi diceva: — Ho sempre pensato a Cesare Borgia fino da giovane. E' un uomo che mi ha sedotto. Genio militare, più di Napoleone, gran condottiere, ma... *bad lot,* perdonatemi l'espressione dialettale! Sì, cattivo soggetto, pure che genio! La sua concezione dell'«Italia una se non libera» era grandiosa!

Mi disse altro mentre cercava il manoscritto e dalle sue parole capii che lo Swinburne aveva fatto sull'argomento molte e dettagliate ricerche storiche. Poi tornò con alcuni fogli volanti di carta azzurra e cominciò a leggermi la scena terza del primo atto fra Papa Alesandro e Lucrezia e la quarta fra il Papa e Cesare. Di mano in mano che leggeva si accalorava. La sua voce, un po' aspra e roca, si commoveva, si abbassava, si rialzava, tuonava, strideva, sibilava; la sua faccia si contraeva tutta; i suoi occhi fiammeggiavano; la sua personcina si contorceva e la mano sinistra or chiusa, or aperta, or rattrappita batteva forte sul ginocchio seguendo la musica piena e melodiosa dei suoi versi.

Quand'ebbe finito mi alzai. — Ve ne andate già? Guardò fuori dalla finestra. Cominciava ad imbrunire. Lo ringraziai, ma volle lui ringraziar me. — Mi avete fatto parlare per due ore dell'Italia.... *dear old Italy....* Grazie, grazie!

***

Nel tornarmene a casa sul treno, costeggiante la destra del Tamigi, da cui si levavano nell'incerto crepuscolo gli alberi neri delle navi, io assaporavo tutto l'intimo godimento che mi aveva dato quella visita. E di là dalle cose grigie che il treno si lasciava indietro fischiando, di sopra gli alti camini, da cui usciva stancamente l'ultimo fumo giallognolo, più alto della verde torre dorata di Westminster e della pesante cupola di San Paolo, che veniva avanti nell'ombra, il mio spirito saliva, ancora palpitante, verso le vaghe e luminose idealità che la presenza e le parole del poeta aveano dischiuso nella nebbiosa atmosfera della mia vita londinese.

La libertà e la bellezza inspirano tutta l'opera dello Swinburne: libertà classica e bellezza pagana. Nessun altro inglese ha impeti più incomposti e ribellioni più generose: nessuno vibra di tante emozioni così potenti e di tanti abbandoni così voluttuosi. La sua poesia polifona ha qualche cosa del mare che lo Swinburne ama con tanto trasporto e canta con tanto splendore d'immagini: fluida e straripante, ondeggia maestosamente, deliziata della sua stessa potenza e della sua forza; sbatte contro i credi e le leggi degli uomini, come contro scogli immani, e nell'urto si rompe, rimbalza e si frange in mille iridescenze fantastiche. E del mare che abbraccia tutti i lidi e tutti i popoli essa ha pure l'infinita larghezza e la simpatia universale, onde di tutti i poeti inglesi, antichi e moderni, lo Swinburne è quello che noi stranieri comprendiamo e sentiamo di più.

Egli è il meno inglese. Il suo temperamento è pas-

sato attraverso varie influenze esotiche — i tragici ed i lirici greci, la letteratura latina della decadenza, i profeti ebrei, i rimatori francesi del medioevo e Victor Hugo — ma ha sempre avuto in sè qualche cosa di *un-English.*

Eppure il poeta repubblicano di Mazzini e di Mentana discende da una famiglia di pura, antica e famosa nobiltà inglese. Suo padre era figlio di un baronetto e sua madre di un conte. L'aristocrazia degli Swinburne risale ai tempi di Edoardo II ed ebbe culla nel Northumberland all'estremo limite settentrionale dell'Inghilterra.

Della vita e della personalità del poeta pochissimo è noto e forse pochissimo c'è da conoscere. Egli nacque il 5 aprile del 1837 in Londra, ma passò la sua giovinezza altrove, parte nel castello avito di Capheaton nel Northumberland e parte nell'isola di Wight.

Dalla madre, Lady Henrietta Jane, che era stata educata in Italia, imparò l'italiano: studiò poi ad Eton e ad Oxford, che lasciò senza prendere la laurea, perchè, sebbene sapesse il greco meglio dei suoi professori, fu rimandato in un esame. Ad Oxford fece la conoscenza di Dante Gabriele Rossetti, del Burne Jones e del Morris coi quali si strinse poi di fraterna amicizia. Dopo Oxford e un breve soggiorno sul Continente lo Swinburne non seppe resistere al fascino di Londra. Per un anno visse in Chelsea col Rossetti e col Meredith, poi passò nei dintorni del British Museum e finalmente da un quarto di secolo vive con Theodore Watts-Dunton — poeta, romanziere, critico, già direttore dell'*Athenaeum* e amico dei preraffaelliti — nella casa di Putney dove ebbi l'onore di fargli visita.

Raccolto nei suoi studî, nei suoi libri e nelle sue memorie egli non frequenta la società e non mette mai piede in un club. Da Putney esce solamente una volta all'anno col Watts-Dunton quando si reca al mare. E' appassionatissimo del nuoto. Una volta sulla spiagga di Normandia poco mancò che affogasse: fu trascinato via da una corrente e salvato per miracolo da alcuni pescatori. Descrisse egli stesso l'incidente nel poemetto *Ex voto.*

V'era un tempo che Algernon Charles Swinburne passava in Inghilterra per un repubblicano, ma, sebbene nella recente prefazione alla raccolta delle opere complete, abbia voluto affermare la coerenza dei suoi principî, egli è considerato ora politicamente come un unionista. E il *Times* è stato ben contento di pubblicare durante la guerra sud-africana un suo indegno sonetto volgarmente vituperoso per i Boeri e le loro donne. Fu un'imperdonabile colpa civile, che egli forse ha cercato di far dimenticare con un altro sonetto mandato alla *Pall Mall Gazette* all'indomani della sanguinosa sommossa del 22 gennaio 1905 in Pietroburgo e intitolato ferocemente: *Czar Luigi XVI — Adsit omen!*

***

Ma le opinioni e le influenze dello Swinburne nella politica sono irrilevanti. Con tutta la sua passione politica egli è il più letterario dei poeti e si direbbe che veda la realtà attraverso la letteratura, come vede l'Italia, ancora adesso, attraverso Dante e i cinquecentisti.

Letteraria e non teatrale è pure tutta la sua opera

drammatica ed egli stesso ci avverte nella suddetta prefazione alla raccolta delle opere complete che «quando scrive dei drammi s'immagina che debbano essere rappresentati al Globe o al Red Bull o al Black Friars» -- i teatri della Londra shakspeariana. Nè infatti — a differenza di quelli del Tennyson e del Browning — mai dei suoi lavori fu tentata una rappresentazione scenica. Essi appartengono al teatro letterario, di cui alcuni sono e resteranno mirabili modelli.

Al momento in cui scrivo non è ancora stata pubblicata la tragedia su Cesare Borgia di cui il poeta mi ha letto con tanto entusiasmo due scene. Ma, anche senza di essa, la fama dello Swinburne come tragico è raccomandata ad opere di alto valore artistico.

Fu nel 1860, quando aveva appena ventitre anni, che egli pubblicò le due prime *plays: La Regina Madre* e *Rosmunda*. Di questi la *Regina Madre* si può considerare come il prologo della trilogia che lo Swinburne consacrò poi all'affascinante figura di Maria Stuarda. La protagonista è Caterina De' Medici e il dramma si svolge intorno alla *Notte di San Bartolomeo*. Gli altri personaggi sono Carlo IX di Valois, Enrico di Navarra, sua moglie Margherita e il Duca di Guisa. Fu alla Corte di Caterina che è stata educata Maria Stuarda, la quale crebbe così nella criminosa atmosfera di un palazzo che — per dirla colle parole del poeta — «sarebbe adulazione paragonare ad un postribolo o ad un macello». L'interesse del dramma è tutto storico ed esso tratteggia con molta efficacia gli orrori del tempo.

Letterariamente la sua costruzione e il suo andamento tradiscono l'influenza piena e diretta di Sha-

kspeare. *Rosmunda* — l'altro dramma contenuto in questo primo volume — è in un atto e cinque brevi scene e svolge l'episodio — ripreso poi dal Tennyson in *Becket* — degli amori di Rosmunda con Enrico II e Woodstock e delle gelosie della regina Eleonora.

Da questi primi saggi alla pubblicazione del suo capolavoro passarono appena cinque anni, ma la comparsa di *Atalanta in Calydon* nel 1865 segnò un trionfo grande ed immediato. La tragedia, classica per la costruzione e per l'argomento, fu salutata in Inghilterra come l'opera di un vero poeta; dopo quarant'anni essa conserva ancora tutto il suo fascino e, insieme colla prima serie di *Poemi e Ballate,* costituisce ciò che di più nobile e di più inspirato abbia mai scritto lo Swinburne. Tutto in essa è solenne e magistrale, dalla squisita pittura della primavera, fatta dal coro al principio della tragedia, all'addio di Meleagro morente ad Atalanta che ne chiude l'ultima scena. Per l'intensità del *patos,* per lo splendore delle immagini, per la magnificenza della lingua, per la bellezza del verso e la perfezione della stanza *Atalanta in Calydon* è una delle più superbe tragedie della letteratura mondiale.

Essa è ben nota ed ammirata anche in Italia, dove, se non erro, gli altri lavori tragici e drammatici dello Swinburne sono invece quasi del tutto ignorati.

Scritto anteriormente ad *Atalanta,* sebbene pubblicato più tardi, il poema drammatico *Chastelard* è il primo della trilogia dedicata alla perfida regina «il dolce serpente di Francia e di Scozia» e compiuta, a intervalli, in sedici anni: *Chastelard, Bothwell* e *Maria Stuarda.* In *Chastellard* appare, forse per la prima volta, la concezione swinburniana dell'amore, co-

me di un desiderio sfrenato e insensato, voluttuosamente e idealmente spasmodico, che nè il possesso del corpo, nè quello dello spirito possono soddisfare.

Chastelard è il soldato poeta, amante di Maria Stuarda, la quale crudelmente ne fa poi mozzare il capo. Il carattere della seduttrice è mirabilmente studiato e reso nella tragedia, ma più lo strano infelicissimo amore della sua vittima, che ama ed ama disperatamente pur conoscendo l'animo ignobile e infido dell'amata.

Why should one woman have all goodly things?
You have all beauty; let mean women' s lips
Be pitiful and speak truth: they will not be
Such perfect things as yours. Be not ashamed
That hands not made like these that snare men's souls
Should do men good, give alms, relieve men's pain;
You have the better, being more fair than they,
They are half foul, being rather good than fair;
You are quite fair; to be quite fair is best. (1).

Il secondo dramma della trilogia è *Bothwell* pubblicato nel 1874 — dramma storico in cinque atti di più che cento pagine l'uno! E' un'opera gigantesca, che rivela uno studio accuratissimo dei tempi e delle avventure di Maria Stuarda, e in cui, tra le altre, è mirabilmente lumeggiata la figura del riformista scozzese John Knox.

---

(1) Perchè dovrebbe una donna avere tutto ciò che è buono? — Voi avete tutta la bellezza; lasciate che le labbra delle donne comuni — parlino la pietà e dicano il vero: esse non saranno — cose così perfette come le vostre. Non vergognatevi — che mani non simili a queste, le quali avvinghiano le anime degli uomini — facciano del bene agli uomini, diano elemosine, sollevino le pene umane — voi avete di meglio essendo più bella di loro — esse sono per metà meschine, essendo piuttosto buone che belle — voi siete interamente bella; ed essere interamente bella è la miglior cosa!

Finalmente del 1881 è l'ultima parte, *Maria Stuarda;* ma anche qui l'elemento storico è forse sovraccarico a danno di quello artistico e drammatico. In tutta la trilogia sono notevoli l'unità della visione e della interpretazione storica e l'intento di coordinare la catostrofe finale a una specie di giustizia poetica. La decapitazione di Maria Stuarda è fatta risalire dallo Swinburne alla morte di Chastelard, avvenuta venticinque anni prima; e la famosa lettera accusatrice che Maria scrisse ma non inviò alla rivale, è mandata, nella tragedia, ad Elisabetta da Maria Beaton per vendicare il povero soldato poeta!

Prima di *Maria Stuarda* lo Swinburne aveva però pubblicato la sua seconda tragedia d'imitazione classica: *Eretteo*. Ad Eretteo, re d'Atene, e minacciato dall'invasione dei Traci, la Pitonessa fa sapere, che, per salvare la città, Chthonia, figlia di Eretteo e di Prassithea, deve morire. Chthonia è infatti sacrificata e gli invasori sono respinti. La tragedia, che nella forma — specie nella divisione dei cori in strofe, antistrofe ed epodo — si avvicina anche più di *Atalanta* ai modelli greci, non ne ha però nè la finitezza nè la spontaneità.

Fino a qui lo Swinburne aveva cercato i temi delle sue tragedie nell'antichità classica o nella storia inglese, ma nel 1885 egli ricorse all'altra sorgente favorita di tutte le sue inspirazioni poetiche: l'Italia. *Marino Faliero* è forse la più pensosa e la più umana fra le sue tragedie e la figura del Doge è paragonata da alcuni critici inglesi per profondità psicologica ed efficacia artistica, a quella di *Re Lear.* Lo Swinburne repubblicano idealizza Marin Faliero e gli attribuisce il sincero proposito di voler restaurare in Venezia un governo più democratico e più o-

nesto. I primi tre atti sono pieni di movimento drammatico, ma il quarto e il quinto si riducono, si può dire, a un solo lungo monologo del Doge, interrotto prima dal canto dei monaci, mentre egli attende che la campana di San Marco dia il segnale della sommossa; poi dalle parole del Senato quando il suo piano è fallito; e infine dal salmodiare in latino dei religiosi, mentre si avvicina l'ora dell'esecuzione.

Locrine, tragedia rimata, pubblicata nel 1887, è, più che altro, un esperimento metrico; mentre *Le Sorelle,* pubblicate nel 1892, rappresentano un altro esperimento, non più nella forma, ma nel contenuto. Con esse lo Swinburne ha voluto tentare la tragedia domestica (di cui ci ha dato qualche esempio non meno infelice il D'Annunzio), presentandoci due baronetti, due giovanotti e due signorine del principio del secolo decimonono, che parlano d'abiti e di libri, e si muovono in un'atmosfera d'idee e di sentimenti moderni. Ma il tentativo non è riuscito onde vediamo lo Swinburne, nel 1899, ritornare all'antico — unico campo naturale della tragedia — con *Rosmunda.* E' questa però una delle meno sincere e delle meno evidenti fra le sue tragedie. L'azione vi manca affatto; l'intrigo per cui Rosmunda induce Almachildes a uccidere Alboino, è oscuro; nè alcuno dei caratteri vi appare bene delineato.

***

Non è dopo una rassegna così rapida, schematica e incidentale delle tragedie dello Swinburne, ch'io mi fermerò qui a discutere se la sua poesia drammatica raggiunga le magnifiche altezze della sua lirica. A

lui non mancano grandiosità e magniloquenza, ma — nonostante queste facoltà proprie del poeta drammatico — io credo ch'egli rimarrà nella letteratura inglese sopratutto come l'autore dei *Poemi* e delle *Ballate,* e il cantove più melodioso, più armonico, più esuberante, più immaginoso dell'era vittoriana.

Anche nelle sue tragedie l'elemento più spontaneo e vivo è sempre il lirico, a cominciare da *Atalanta in Calydon,* dove le pagine più belle e più popolari sono quelle contenenti le sette stanze — veramente perfette — del coro inneggiante alla primavera.

Forse senza la tradizione classica e shakspeariano lo Swinburne non avrebbe nemmeno tentato la tragedia e il dramma; ma, come egli stesso ci avverte nella citata prefazione alle opere complete la sua prima e più forte ambizione « fu quella di fare cosa non indegna di un giovane connazionale di Marlowe, il maestro, di Webster, lo scolaro, e di Shakspeare, *in quello stesso campo* nel quale i tre poeti lasciarono esempi, forse inarrivabili, *for ambitious Englishmen* ». Mralowe, Webster e Shakspeare, ecco dunque le tre forze che esercitarono una malìa sullo Swinburne, come sui maggiori rappresentanti della letteratura inglese moderna; ecco i tre modelli che, anche ai temperamenti meno adatti, fecero sentire la seduzione della forma drammatica. A questa seduzione non si sottrassero il Byron, lo Shelley, il Tennyson, il Browning, non uno dei grandi poeti del secolo decimonono.

Sebbene le opere loro appartengano quasi esclusivamente al teatro letterario, alcune furono talora tentate sulle scene. Io stesso vidi rappresentare recentemente in Londra *Becket* del Tennyson ed *A soul's tragedy* del Browning, ma la recita mi confer-

mò nella convinzione che nè l'uno nè l'altro dei due poeti fosse portato a scrivere per il teatro.

Il Tennyson, ammiratore appassionato anche lui del dramma elisabettiano, accarezzò sempre l'idea di provarsi in questo genere, ma fu solo a sessantasei anni che produsse *Queen Mary*, il primo, in ordine cronologico, dei suoi lavori drammatici. Benchè critica e pubblico gli siano stati anche troppo sfavorevoli egli persistette nel suo proposito e diede successivamente alla scena *Harold* (1876), *The Falcon* (1879), *The Cup* (1881), *The Promise of May* (1882) e finalmente *Becket*, l'unica delle sue tragedie che abbia avuto successo.

Ma il successo è stato sopratutto dell'Irving, il quale fece una splendida creazione del grande prelato ribelle ed ebbe poi sempre tanta predilezione per questa parte, che anche ultimamente, nella *season* del 1905, dopo quasi tre anni che mancava dalla capitale, si è ripresentato in esso al pubblico londinese. Originariamente *Becket* andò in scena al Lyceum nel febbraio del 1893, quattro mesi dopo la morte del poeta. L'Irving aveva fatto tante riduzioni, tanti tagli, tante trasposizioni nella tragedia per le esigenze sceniche che quasi non aveva il coraggio di presentare al Tennyson, già ammalato, il copione così alterato. Ma il Tennyson approvò tutte le alterazioni e si affidò interamente al criterio del sommo attore. Se non che il male faceva rapidi progressi e le prove del *Becket* procedevano invece lentamente. Il pensiero che non sarebbe vissuto tanto da vederlo rappresentato turbò i suoi ultimi giorni. Alla vigilia della morte egli chiese al suo dottore:

— A quando la prima rappresentazione?

— In maggio, mi dice Irving.

— Ah, sono stati molto ingiusti colla mia *Promise of May*, ma Irving mi renderà giustizia col *Becket*.

E così fu.

Tuttavia la critica non sanzionò allora il verdetto del pubblico, ed anche oggi considera i drammi del Tennyson, dal punto di vista teatrale, una povera cosa. I tre storici e d'imitazione shakspeariana — *Harold, Queen Mary e Becket* — appaiono freddi nella presentazione dei personaggi e dei tempi, retorici nel dialogo e melodrammatici nella trattazione; mentre *The Falcon, The Promise of Mary* e *The Cup* sono produzioni manierate e debolissime. Che cosa si può immaginare di più delicatamente e vagamente romantico del *Falcon?*

La scena ha luogo in una *cottage* di un'Italia fantastica: nessuna indicazione di luogo e di tempo. Un gentiluomo povero, Federico, ama timidamente e senza speranze Monna Giovanna, una bella e ricca vedova. Suo unico bene, suo orgoglio, suo diletto e suo sostegno è un falcone ch'egli stesso ha ammaestrato alla caccia. Monna Giovanna gli viene un giorno improvvisamente a far visita e non sospettando la miseria del suo ospite s'invita da sè, senza cerimonie, a colazione. Federico, che non ha nulla da offrirle, fa uccidere il suo uccello favorito per servirlo alla donna. Ora è precisamente questo falcone ch'essa era venuta a chiedergli per soddisfare il capriccio di un suo piccolo figliuolo ammalato. Federico è così costretto a confessare il sacrificio che l'ospitalità e l'amore gli hanno inspirato:

Perhaps I thought with those of old the nobler
The victim was, the more acceptable
Might be the sacrifice...

E il sacrificio è infatti accettato e ricambiato coll'amore!

Meno fortunato del Tennyson, Robert Browning non trovò nemmeno un Irving che potesse far trionfare sulla scena i suoi drammi. Essi furono rappresentati solo da dilettanti o da attori e attrici di second'ordine. La *Browning Society*, mentre esisteva, organizzò due o tre rappresentazioni isolate; il Teatro Indipendente del Grein diede alcuni anni fa *A blot in the 'scutscheon* e di questi giorni la Stage Society esumò *A soul's tragedy*.

Questo, secondo William Archer, è il più chiaro e il più drammatico dei suoi lavori, ma io confesso di essermi rare volte annoiato tanto in teatro come quando ne ho assistito alla recita fatta al Royal Court Theatre il 15 marzo del 1904. *La tragedia di un'anima* è in due atti: il primo in versi, il secondo in prosa. La scena ha luogo in Faenza nel secolo XVI. All'alzarsi del sipario ci troviamo in casa di un certo Luitolfo, di cui Eulalia e Chiappino attendono il ritorno. Eulalia e Luitolfo sono fidanzati e Chiappino è il loro amico. Ma questi è stato colpito di bando e Luitolfo si è recato al Palazzo del Prevosto per implorare che la senteza non abbia effetto immediato.

Tutto ciò noi veniamo a sapere incidentalmente nel corso del dialogo, il quale è consacrato a un'analisi che Chiappino fa del suo carattere. Egli è un raffinato intellettuale, una specie di superuomo del cinquecento, e come tale egli si arroga naturalmente il diritto di irridere ai motivi meschini per cui la media degli uomini agisce e di... non far nulla per quelli che sono e devono essere gli alti e nobili motivi di un superuomo.

Chiappino ha amato Eulalia ma essa non lo ha

compreso. Il mondo è fatto così. Il mondo è degli uomini fortunati, egoisti, contenti, ottusi, cresciuti nel sole, come Luitolfo e non degli infelici, pensosi, fini, intellettuali, cresciuti sdegnosamente nell'ombra, come Chiappino. Egli ha anche dei grandi ideali politici, ma la sua generosa anima repubblicana è superiore alle volgarità della folla. Insomma il primo atto è tutto una glorificazione che Chiappino fa di sè stesso in versi elaborati e frasi involute. All'ultimo le sue chiacchere eleganti e preziose sono interrotte da un tumulto. Ah, esclama Chiappino, ecco le guardie che vengono a prendermi: ed ecco il nostro eroe, Luitolfo, che verrà a dirmi di non aver nulla ottenuto dal Prevosto e a consigliarmi di fuggire!

Ma l'entrata di Luitolfo gli arresta lo scherno sulle labbra. L'amico è insanguinato: il Prevosto ha negato la grazia per Chiappino ed egli lo ha ucciso. Il superuomo ha allora uno slancio di generosità. Luitolfo fugga: egli si farà credere l'assassino e andrà incontro serenamente alla morte. Luitolfo fugge. Eulalia è compresa di subita ammirazione per il sacrificio di Chiappino.

Ma ecco, il tumulto cresce e batte alla porta di casa. Chiappino si avanza per consegnarsi ai suoi carnefici. Sono io l'uccisore! Ma no, non sono i carnefici: è il popolo che lo acclama come il liberatore di Faenza e il soppressore della tirannide. Eulalia lo guarda esitante e aspetta. Ma Chiappino continua l'inganno e prende per sè, colla massima disinvoltura, gli onori del trionfo.

Questa sarebbe un'ottima situazione teatrale, ma, appena delineata, si perde nel secondo atto, in cui rivediamo Chiappino che sta per diventare lui il Prevosto di Faenza. Un legato pontificio, Ognibene, ac-

corto, abile, insidioso corruttore di coscienze ha fatto del superuomo Chiappino un volgare opportunista che sale al potere sulla ruina di tutti i suoi ideali.

La *tragedia di un'anima* è in questo passaggio: ma noi non la vediamo nè ce la sappiamo spiegare; essa è avvenuta fra un atto e l'altro, a sipario calato.

Il lavoro è forse tutto una satira politico-morale, ma manca di evidenza, di connessione e di efficacia drammatica. Colle sue involute, sottili e interminabili analisi psicologiche riesce oscuro, pesante e tedioso. Gli ammiratori del Browning, non contenti di ciò che vi è di veramente grande in lui — il poeta — vollero esaltarlo anche come drammaturgo. Ma gli sforzi della Browning Society, dell'Indipendent Theatre, della Stage Society e di tutti i critici più eminenti non riuscirono mai a galvanizzare i suoi drammi in una sembianza di vita.

***

Gli è che ai tre maggiori poeti dell'era vittoriana mancò la dote prima e più necessaria per il teatro. Lirico lo Swinburne, epico il Tennyson, analitico il Browning, nessuno fu mai capace di vedere il mondo obiettivamente: nessuno ebbe quella che gli inglesi chiamano la *stereoscopic imagination*, cioè la facoltà di metterci davanti le cose nella loro solidità.

Tale immaginazione possiede invece Thomas Hardy e sua è una delle più curiose e interessanti contribuzioni al teatro letterario. L'Hardy è un romanziere: anzi il miglior romanziere inglese moderno, dopo Giorgio Meredith. Ha sessantaquattro anni. E' piccolo ed esile con una faccia sparuta

e triangolare; con due occhiettini rotondi, pungenti, neri come due capocchie di spillo. Vive in campagna, nel Dorsetshire, in una casetta che — avendo studiato ed esercitato in gioventù da architetto — si è fabbricato egli stesso.

In Inghilterra la sua fama crebbe solo in questi ultimi anni e, non tanto per merito assoluto dell'arte sua, quanto per il rumore sollevato nel 1891, epoca della prima apparizione di *Tess of the D'Urbervilles.* L'offesa che i puritani ravvisarono in questo romanzo alla loro *pruderie,* le polemiche sul suo naturalismo, la pretesa audacia del tema, crearono in breve all'Hardy quella popolarità che vent'anni di attività letteraria non gli avevano ancora dato. Oggi, malgrado il suo stile latino, anzi il più latino da Dryden e Milton in poi (in contrasto col cockneysmo kiplingiano di moda) malgrado il suo spirito meditativo e triste (in contrasto colla fidente auto-compiacenza della *merry England*) egli è largamente noto e stimato dagli intellettuali e, oserei dire, anche dal gran pubblico.

Thomas Hardy è un grande pessimista. La sua fisonomia di pensatore e di artista sta tutta qui. Ma questa basta a fermarne l'originalità. I moderni, generalmente, traggono il loro pessimismo dall'impressione, dallo studio e dalla rappresentazione più della società che dell'individuo. Sono le abbiezioni dell'ignoranza e della miseria, sono le convenzioni e le menzogne della vita in comune, sono le grandi passioni sviluppate dalla e nella collettività — come le passioni dell'oro e del dominio — gli elementi che irradiano tutta una luce sinistra nei romanzi pessimisti russi e francesi. Nei romanzi dell'Hardy è altra cosa.

Il suo lo si potrebbe definire un pessimismo puro. Esso gli è inspirato non dalla società umana, ma dall'uomo; non da tutto ciò che è contingente nella vita, ma dalla vita in sè e per sè, dallo stesso fenomeno biologico.

Egli pone la scena di tutti i suoi romanzi tra i campi al contatto della sola natura; prende i suoi personaggi nella classe più semplice della società, tra i lavoratori della terra. Su di essi l'ambiente, l'educazione e le condizioni del vivere, esercitano rispettivamente la loro influenza, ma in un processo meno trasfigurante, che non su individui appartenenti a classi più evolute. Con questi personaggi che si muovono tra le operazioni primitive del suolo, nella quiete e nell'isolamento, lungi dalla folla chiassosa soggetta agli influssi del grande e complesso organismo moderno, l'Hardy ci riporta al tipo umano più costante e normale, al *vivente,* nelle condizioni meno temporanee e più rudimentali.

Così egli può dare al suo pessimismo una espressione più chiara se non più convincente; e i suoi *viventi* appaiono all'occhio del lettore più direttamente e rudemente in balia di quella legge tenebrosa che li perseguita e che l'Hardy addita come precipua causa del loro soffrire. Perchè in ciò il pessimismo del romanziere inglese è originale. Le nostre infelicità, le nostre miserie, le nostre disfatte morali e materiali, le nostre sofferenze senza nome, i nostri martirî immeritati, non dipendono da noi nè dagli esseri o dalle cose che stanno intorno a noi, nè da tutto ciò in una parola, che la scienza o l'esperienza o il senso comune chiamerebbero responsabile. Dipendono da una specie di destino che pesa, grave e minaccioso, sopra la vita.

Cosa sia questo destino è più facile intendere — leggendo otto o dieci dei suoi romanzi — che spiegare. Altri lo chiamerebbe *caso* o *circostanza* o *accidente;* se non che per l'Hardy tutto ciò che è *fortuito* nasconde, in fatto, un'energia cosciente e agente con premeditazione, ed è fortuito solo in quanto manca in noi il senso di vederne e penetrarne il congegno.

« Raramente — si legge in *Tess* — a chi chiama, v'è chi risponda: l'uomo da amare raramente coincide con l'ora per amare. La Natura non dice spesso: Guarda! alla sua povera creatura, nel momento in cui il guardare potrebbe condurre alla felicità; nè risponde: Qui! a chi grida: Dove? finchè questo cercarsi e nascondersi è diventato un giuoco vecchio ed inutile. »

Sono queste *in-intelligenze* che nei romanzi dell'Hardy sgovernano la vita, ne ritardano o ne intralciano o ne disperdono per sempre le naturali combinazioni. Non è qui il luogo di discutere tale concezione; essa, in fondo, ha una ragione tutta subiettiva, e, forse, illusoria: rappresenta la spiegazione razionale del buio e del freddo che il temperamento getta o sente, intorno a sè.

Il temperamento, cioè l'artista, è di gran lunga più interessante.

L'Hardy vede e ritrae mirabilmente il lato triste e disperato delle cose. La nebbia malinconica che vela tutti i suoi racconti, si affolta a tratti in una massa nera e cupa: sono le sue scene capitali di una potenza tragica.

In esse egli ricorda il Dostojevsky. Ma la nota dominante è rappresentata dall'amore: qui è istinto bestiale, là è elevazione purissima, o passione, o gentile tenerezza, o dedizione sublime, o possesso bru-

tale, o devozione o bizzarro giuoco d'orgoglio e di vanità. Tuttavia l'Hardy ci fa sentire sotto questa gamma variata una sola realtà: l'inganno.

L'amore ha anche per lui ore deliziose di fascino e di oblio, ha dolci tormenti d'attesa e di dubbio, ma non riesce mai in un senso fisico di felicità; quando riesce non è più amore, ma soltanto buona amicizia.

« Quando tuttavia una felice circostanza permette la fusione di questi due sentimenti, il sentimento combinato che risulta è, per prova, il solo amore forte come la morte — quell'amore che acqua non può estinguere o piena travolgere; di petto a cui quello che comunemente chiamiamo passione, diventa qualcosa di evanescente come vapore. »

Gli altri affetti umani sono resi dall'Hardy con intuito così profondo e con arte così sincera, come solo i grandi possono fare. Nelle sue vaste tele, accanto ai personaggi principali, si muovono figure secondarie, o scorci, o passanti, che hanno tutti la impronta maestra del tipo.

La scena dei romanzi — una ventina — è sempre la stessa: essa è nel sud-ovest dell'Inghilterra e precisamente intorno al gran piano di Salisbury. Di queste campagne egli ci dà una pittura originale e intimamente sentita.

Talora, col tocco di un pittore fiammingo, ne fa dei bozzetti di genere, squisitissimi; tal' altra con un'impressione larga, sintetica, segantiniana, ne fa dei quadri interi e finiti. Chi ha letto *Far from the madding crowd e Tess of the D'Urberwilles,* non dimenticherà mai le pagine che descrivono, nel primo, la tosatura delle pecore, e, nel secondo, la mugnitura delle vacche.

La natura non serve da cornice alle scene che

l'Hardy ci presenta; essa stessa, per quella sensazione pagana che ne ha l'artista, agisce come una prima parte. Le stagioni hanno, per lui, i loro umori; i mattini e le sere, le notti e i meriggi hanno i loro temperamenti; i venti, le piante, le acque, le nuvole, i silenzi e le costellazioni hanno le loro disposizioni; e tutto parla una voce che lo spirito può udire. Un soffio di vento fra gli alberi, lungo una siepe, in una notte stellata, pare *il sospiro di qualche triste anima immensa, vicina all'universo nello spazio, e alla storia nel tempo.* I faggi guardano giù sui passanti con occhi *inquisitivi.*

Il piano di Salisbury sul far del mattino è *un essere potente che si sveglia dal sonno.* Le grigie mezze-tinte dell'alba non sono le grigie mezze-tinte del vespro; sebbene il grado di colore possa essere il medesimo. Nel crepuscolo mattutino la luce sembra attiva, la tenebra passiva; nel crepuscolo serale sono le tenebre che sono attive e crescenti mentre la luce si assopisce inerte. In queste grigie mezze-tinte gli esseri si trasformano all'occhio in nuove, strane, *visionarie essenze* e però l'Hardy chiama le ore del crepuscolo *ore non-umane.* Il mondo esterno per l'Hardy è un po' come il coro per il tragico greco; esso legge i pensieri dei suoi abitatori, ne ascolta le voci, ne interpreta e ne canta la storia dolorosa e fatale.

***

Uno dei suoi primi romanzi, *The Trumpet-Major,* comparso intorno al 1884, svolgeva, in una serie di episodi umoristici, un tema storico interessante: le

condizioni di spirito dell'Inghilterra meridionale ai tempi delle guerre napoleoniche e della tanto vociferata e paventata invasione dell'esercito francese. Ora quel tema ebbe anche più tardi una seduzione sempre crescente per Thomas Hardy. Egli era sui luoghi dove il racconto dei tempi burrascosi, colorito dalla fantasia popolare, non era e non è ancora morto oggidì; poco lungi si trovava la residenza estiva di Giorgio III, dove Pitt andava e veniva per tenere informato il monarca delle varie fasi del grande duello con Napoleone; infine un suo parente, il capitano Hardy, aveva avuto parte notevole in quegli stessi avvenimenti, era stato alla battaglia di Trafalgar ed aveva raccolto Nelson morente nelle sue braccia.

A parte queste ragioni locali e personali l'Hardy sentiva tutta la grandiosità della «grande calamita storica» nella quale l'Inghilterra era stata travolta al principio del secolo decimonono; ma più ci pensava e più avvertiva la difficoltà di costringere il vasto e vario argomento entro una forma d'arte qualsiasi. Però, bene o male inspirato, egli finì per concepire una cosa nuova ed ardita: un dramma panoramico e spettacoloso, *I Dinasti,* in tre parti, diciannove atti e centotrenta scene, scritto in versi e in prosa, destinato alla lettura e non alla rappresentazione. In questo dramma, ai fatti ed agli uomini della storia, riprodotti con vera immaginazione stereoscopica, certe Astrazioni o Intelligenze o Spiriti applicano quel pessimismo filosofico, a cui l'Hardy ci aveva già iniziato nei suoi romanzi. Diamo anzitutto un sunto della Prima Parte.

Prologo.

Sopra il mondo. Conversano tra loro l'Antico Spirito degli Anni, lo Spirito della Pietà, l'Ombra della Terra, lo Spirito Sinistro e quello Ironico, le Voci, gli Spiriti Messaggeri, gli Angeli Cancellieri, i Cori degli Anni, delle Pietà, delle Intelligenze, ecc. Lo Spirito della Terra domanda quali siano i disegni della volontà Immanente; al che lo Spirito degli Anni risponde che la Volontà opera inconsciamente. Ancora così? ancora così? sempre inconsapevole? esclama lamentosamente il Coro delle Pietà. Gli Spiriti proseguono ragionando dell'apparente o reale irrazionalità della tragedia (o commedia, come suggerisce lo Spirio Ironico) terrestre, finchè l'Angelo Cancelliere, leggendo nel suo libro, li informa dello stato attuale delle cose: La pace è fatta prigioniera: la vendetta è scatenata: guerre e disastri minacciano gli uomini! Lo Spirito degli Anni consiglia a seguire scena per scena lo spettacolo dell'Europa dilaniantesi, e questa, traverso i cieli, appare agli Spiriti, come una figura prona ed emaciata; le Alpi ne formano la spina dorsale e le catene di montagne diramantesi ne costituiscono le costole. Il *plateau* peninsulare della Spagna ne è la testa e lunghe pianure si stendono dal nord della Francia attraverso la Russia quasi mantello verde-grigio di cui i monti Urali da una parte e l'Oceano Artico dall'altra fanno da orlatura. Gli Spiriti guardano. Le Intelligenze in coro confessano che lo spettacolo darà loro modo di meditare, non di imparare:

We may but muse on, never learn.

Atto Primo.

E' il marzo 1805. La prima breve scena si svolge in Inghilterra vicino alla costa. Passa una diligenza e passano reggimenti di soldati. I viaggiatori si scambiano le ultime notizie e discorrono della minacciata invasione di «Boney» (Bonaparte). I grandi eventi hanno così un umile preludio in un chiaccherio di provincia e lo Spirito Sinistro, sovrastante commenta fra sè: Dal piccolo al grande; sano principio drammatico: io sempre lo seguo nelle mie pestilenze, negli incendi, nelle carestie e in altre commedie!

Dalle coste dell'Inghilterra gli Spiriti passano a Pa-

rigi nel gabinetto del ministro della marina Decrès, nel momento in cui questi riceve l'ordine di Napoleone di prendere le ultime disposizioni per gettare l'esercito di invasione sul suolo britannico; poi fanno ritorno a Londra, dove la terza scena si svolge nella Camera dei Comuni. Lo Spirito delle Pietà, quello degli Anni, lo Spirito Ironico e lo Spirito Sinistro(Certo c'è qualche cosa per me dove dei politicanti sono radunati — dice questo ultimo) entrano alla Camera nella galleria degli stranieri ed assistono alla solenne seduta del Parlamento — *so insular, empiric, unideal* — in cui pallidi oratori, tra cui Sheridan, Pitt e Fox, discutono le misure riguardanti la difesa nazionale. A questa segue una scena muta nel porto di Boulogne mentre l'esercito francese di invasione sta facendo esercitazioni d'imbarco e di sbarco. Poi la scena quinta ci riporta un'altra volta a Londra nella casa di una *lady of quality* dove passano la serata ministri, lords e deputati. Qui veniamo a sapere che l'Inghilterra ha stretta alleanza colla Russia e che gli alleati libereranno l'Europa e specialmente l'Italia dal giogo napoleonico, ma lo Spirito del Si-dice entra nella sala sotto forma ed abito di signore elegante e disillude i convenuti. Essi sperano di poter facilmente sottrarre l'Italia al Bonaparte; ebbene *si dice* che Bonaparte sia già a Milano per farsi incoronare e assicurarsi così solennemente il potere sulla penisola!

Così è infatti. Napoleone — anche per ingannare gli inglesi sulle sue mire — si trova a Milano e noi lo vediamo alla sesta scena incoronato nel Duomo dall'arcivescovo Caprara insieme coll'imperatrice Giuseppina. E' una bella e radiosa giornata di Maggio ma, sempre invisibli, gli Spiriti assistono alla cerimonia facendo delle considerazioni non troppo lusinghiere per l'arcivescovo e per la sua religione messa al servizio del Conquistatore. Lo Spirito della Pietà si avvicina anche a Napoleone nel bel mezzo della funzione e gli susurra all'orecchio: Tenente Bonaparte, non ti parrebbe cosa più degna ripudiare questi insidiosi splendori e restituire te stesso alla Libertà, alla quale un giorno hai giurato fede?...

Atto secondo.

La prima e la seconda scena del secondo atto ci presentano gli ammiragli delle flotte nemiche, Nelson e Collingwood a Gibilterra e Villeneuve a Ferrol. La minacciata invasione del suolo britannico è oggetto dei loro

pensieri e delle loro cure: gli uni accingendosi ad effettuarla, gli altri a prevenirla.

Intanto Napoleone conta inquieto le ore nella sua tenda presso la Tour d'Ordre a Boulogne: tutto l'esercito è pronto e pronte sono le navi che devono trasportarlo di là dal canale. Se le squadre, francese e spagnuola renderanno sicuro il mare per ventiquattro ore, la cosa sarà fatta: — Una volta messo il piede sul suolo inglese — dice Bonaparte — nessuno potrà smuoverlo: discendo su Londra e mentre i miei uomini salutano la cupola di San Paolo io taglio il nodo di tutte le coalizioni di Pitt...

Sulla sponda opposta della Manica la tensione non è minore. Fanti, cavalli, artiglieri vanno su e giù in riva al mare vigilando e preparandosi a respingere l'invasore: poi quando viene la notte drappelli d'uomini sono in vedetta su tutte le colline, pronti ad accendere un falò e segnalare così il nemico fino a Londra. Su una di queste colline-segnali, Rainbarrow's Beacon, alcuni vecchi soldati armati di picche, montano la guardia. Nel loro tipico dialetto del Dorsetshire discorrono di Boney e della sua imminente calata. Venga e sarà ben accolto dai soldati di Sua Maestà! L'anno avanti uno d'essi era fuggito al primo allarme... è vero, ma non era stato per paura... Anche i più coraggiosi inorridiscono a certe storie... Quali storie?! Come, non avete sentito? Dicono che si nutre di carne umana e che ogni mattina al *breakfast* mangi una fetta di bambino... Brrr!... La notte è cupa, senza stelle. Qui sotto la tenda c'è qualche cosa da riscaldarsi le viscere. Ma ecco una luce appare sull'estremo orizzonte, ad ovest. E' venuto! E' lui! Presto l'acciarino: fuoco al falò! La mattina dopo, all'alba, lunghe file di carri, di carrozze, di civili e di contadini si vedono risalire dalla costa verso l'interno. Nulla più li arresta, nemmeno l'assicurazione che è stato un falso allarme e che Boney è ancora di là dal mare...

ATTO TERZO.

Egli è infatti di là dal mare e irritatissimo perchè Villeneuve ha frustrato il suo piano. L'ammiraglio francese, invece di far vela verso il canale secondo gli ordini ricevuti, per la febbre scoppiata a bordo dell'*Achille* e dell'*Algeciras*, per alcuni danni toccati alle navi spagnuole e per l'avvenuta congiunzione delle flotte di Calder e di Nelson, si è diretto a sud, ed è entrato in Cadice.

Pensare all'invasione non è, per il momento, più possibile. Ma a Bonaparte non mancano nemici. Invece che sul Tamigi porterà le sue legioni sul Danubio. Egli chiama Daru e gli detta ordini per Bernadotte, Marmont e Massena organizzando il suo piano d'attacco dell'Austria e mentre, levato il campo di Boulogne, i suoi soldati si mettono in marcia cantando il *chant du départ*, Napoleone volge un ultimo sguardo verso il paese cui ha solo temporaneamente rinunciato. *To England afterwards!*

ATTO QUARTO.

Nella sua residenza reale di Gloucester Lodge, sul mare, Giorgio III riceve in udienza Pitt. Il primo ministro, preoccupato delle crescenti responsabilità del potere, domanda il permesso di allearsi Fox e Lord Grenville. Ma il re illiberale non vuole. Piuttosto che Fox la guerra civile! Giorgio è tranquillo ed ha piena fiducia nell'abilità diplomatica di Pitt per sventare le trame del «bombardiere di dinastie che governano per diritto divino». Il piano del Corso d'invadere l'Inghilterra non è forse mancato grazie all'abile coalizione combinata da Pitt? E veramente il Corso è a quest'ora lontano dalla Manica e noi lo rivediamo nella scena seconda sotto le mura d'Ulma pronto a dare l'assalto alla città. Il generale austriaco Mack, che aveva il compito di difenderla più a lungo possibile per sbarrare a Napoleone la strada dalla Foresta Nera alla Boemia e dar modo ai russi di avvicinarsi, è vinto e costretto a capitolare. Quando egli, insieme cogli altri ufficiali, depone la sua spada ai piedi di Napoleone, questi deplora di dover fare la guerra alle potenze continentali aizzategli contro dalle macchinazioni britanniche. «Io nulla voglio su questo continente: gli inglesi sono i miei soli nemici: io desidero navi, colonie, commercio: tutte cose dalle quali verrebbero vantaggi a voi e a me!» La notizia della catastrofe d'Ulma è portata a Londra da un giornale olandese. Pitt ne è accasciato. Il colpo che sperava far dare a Napoleone dagli alleati non è riuscito. All'Inghilterra non resta che Nelson. *Nelson to our defence!*

ATTO QUINTO.

Il quinto atto è il solo veramente drammatico di tutto il dramma: pieno di contrasti e di forti passioni. Siamo davanti al capo di Trafalgar e assistiamo alla grande bataglia. La scena passa e ripassa dal ponte del *Bu-*

centaure a quello della *Victory* e noi seguiamo rispettivamente i pensieri ed i sentimenti di Villeneuve e di Nelson durante la giornata fatale. Tutto ciò che concerne Nelson — il suo disprezzo del pericolo, onde non volle rimuovere nemmeno le decorazioni e le medaglie che lo facevano bersaglio al nemico; la sua ferita; il suo continuo interesse nel progresso della battaglia nelle due ore e cinquanta minuti d'agonia; la sua indifferenza al dolore fisico; la sua affettuosa sollecitudine per i marinai e gli ufficiali morti e feriti e perfino per il soldato francese che lo ferì e che, preso di mira da un marinaio della *Victory,* cadde morto «come una vecchia cornacchia»; il pensiero tenero e malinconico della moglie e della figlia; l'addio al capitano Hardy; la morte....; tutto ciò, ripeto è descritto con scrupolosa fedeltà e mirabile efficacia artistica. Le ultime scene dell'atto sono l'eco della grande vittoria: esse ci descrivono da una parte l'entusiasmo di Londra e il banchetto del Guildhall, dall'altra una squallida camera d'albergo in Rennes, dove Villeneuve liberato dalla prigionia ma caduto in disgrazia di Napoleone, avvilito, accasciato si uccide, confortato solo dal pensiero di non avere alcuno destinato a raccoglierne la triste eredità. « Quel bonheur que je n'aié aucun enfant pour recueillir mon terrible héritage et qui soit chargé du poids de mon nom! »

ATTO SESTO.

L'ultimo atto è consacrato alla battaglia d'Austerlitz. Napoleone sotto la tenda detta il suo proclama alla vigilia della battaglia per la quale ha appena finito di dare tutte le disposizioni. Sebbene i nemici che ha di fronte siano russi ed austriaci egli si sente tutto intorno l'«aria ostile» dell'Inghilterra. Come dice a un suo maresciallo si tratta sempre di un duello fra lui e Pitt. Sono gli inglesi, questi «topi d'acqua», che hanno mosso gli alleati austro-russi, truppe mercenarie al soldo di Pitt! Ma ora egli riporterà una vittoria così splendida da oscurare l'onta di Trafalgar; poi rivolgerà ancora ogni energia all'Inghilterra, protetta dalle «sue mura acquee» ma vulnerabile nei suoi commerci, ai quali Napoleone farà chiudere tutti i porti d'Europa. Essi non la spunteranno sempre così facilmente! *Ships can be wrecked by land:* le navi possono essere infrante dalla terra!

La battaglia d'Austerlitz è combattuta e vinta. L'imperatore d'Austria viene a Napoleone per invocare l'armistizio e la pace e i due ambiziosi potentati vengono a patti rimodellando per loro conto la carta d'Europa

(Ciascuno per sè, per la sua famiglia, per i suoi eredi! Chi si cura dei poveri popoli? commenta il Coro della Pietà). Intanto giunge ovunque la notizia della grande vittoria e gli ultimi quadri ci presentano Parigi trionfante e Londra ripiombata nella costernazione. «Il mio paese! Oh, come lascio il mio paese!» esclama Pitt morendo. La sua anima è partita, ma non avrà pace fino a che il grande dramma sarà finito!

Tale, in breve, il contenuto della prima parte dei *Dynasts*. L'autore ci dice nella prefazione che la seconda e la terza parte sono in preparazione, ma che la loro pubblicazione non è certa. Da una conversazione che io ebbi con lui all'ultimo banchetto dell'*Omar Khayyâm Club* (13 maggio 1905) ho riportato invece l'impressione che esse vedranno presto la luce. Ma se anche ciò non avvenisse non sarebbe il caso di dolerci troppo, nè per l'Hardy nè per l'arte drammatica.

Grande ed altissimo qual'era il disegno del poeta non si può a meno di riconoscere che la sua esecuzione sia quasi interamente fallita. Mi affretto a dirlo: non per la questione della forma. Allorchè i *Dynasts* furono pubblicati s'impegnò una polemica fra l'autore e il critico del *Times,* alla quale prese poi parte anche William Archer. Il critico diceva: i drammi scritti, semplicemente per la «rappresentazione mentale» e assolutamente inadatti alla «rappresentazione scenica» costituiscono una contraddizione e vengono meno alla loro ragione d'essere. — L'Hardy rispondeva che il suo «poema spettacolare» sebbene non destinato al teatro, non era falso per natura ma aveva la sua piena gustificazione artistica. Polemica, come vedete, concernente la forma e in sè abbastanza oziosa.

Il dramma letterario ha la sua tradizione e la sua ragione d'essere. Non si può negare all'artista la libertà di dare forma drammatica ad una sua concezione, anche quando, facendolo, abbia la piena coscienza di non scrivere per il teatro ma per la lettura. Con questa limitazione — che un dramma debba essere concepito e composto solo per la scena — il Gothe non ci avrebbe mai dato la seconda parte del *Faust,* nè lo Shelley il *Prometeo,* nè il Byron il *Caino* e del Manzoni avremmo forse le tragedie ma certamente non i cori, che ne sono le parti migliori (*).

No, la vera questione è che il dramma o la tragedia o il poema drammatico aventi un intento letterario raggiungano o meno questo intento: che abbiano, cioè, indipendentemente dalla loro adattabilità alla recita, un reale contenuto letterario ed artistico. Se lo hanno, non solo sono pienamente giustificati facendosi ammirare e gustare nella «rappresentazione mentale» ma spesso, portati coi necessari adattamenti sul palcoscenico, finiscono per essere ammirati e gustati anche nella «rappresentazione scenica». Così il *Brand* e il *Peer Gynt* furono rappresentati in tutta la Scandinavia e in Germania, sebbene originariamente fossero destinati dall'Ibsen alla sola lettura; e i drammi del De Musset vennero per la prima volta presentati in Russia da un'attrice intraprendente molti anni dopo che avevano stabilito la loro fama letteraria in Francia, dove nessuno si sognava di poterli vedere un giorno o l'altro rappresentati.

Orbene raggiungono i *Dynasts* il loro intento let-

(1) « Senza indagare se questi Cori potessero mai essere in qualche modo adattati alla recita io propongo soltanto che siano destinati alla lettura ». Prefazione a *Conte di Carmagnola.*

terario? hanno in sè una sincera suggestione artistica? Questi, a mio credere, dovevano essere i termini della polemica; dirò anzi meglio che se l'opera dell'Hardy avesse potuto rispondere trionfalmente a queste due domande non vi sarebbe stata polemica di sorta. Il guaio è proprio che non vi rispondono. I *Dynasts* ci presentano un panorama storico: quadri di battaglie per terra e per mare, sedute del Parlamento, conferenze di ministri e di marescialli, cerimonie militari e religiose, ci passano davanti come in una lanterna magica. La storia è scrupolosamente rispettata: ma l'Hardy non è uno storico, è un poeta e noi dobbiamo aspettarci da lui qualche cosa di più della fedeltà. Ha egli umanizzato le figure del grande panorama? ha dato loro un' anima, un rilievo, un'evidenza psicologica e un interesse drammatico? Non mi pare. E sono in ciò perfettamente d'accordo col critico del *Times*. Leggendo questa prima parte dei *Dynasts* ho provato anch'io un'impressione analoga a quella che le *ombres chinoises* di Caran D'Ache sull'epopea napoleonica mi hanno dato al Chat Noir o meglio a quella riproduzione del Chat Noir che avrete visitato anche voi nei recinti dell'Esposizione Universale di Parigi del 1900. Ivi, quando la sala veniva immersa nel buio, una bella e intellettuale parigina spiegava e commentava il passaggio delle ombre con un trillo nella voce tutte le volte che veniva il turno dell'*empereur!*

Nei *Dynasts* il commento è affidato agli Spiriti, agli Angeli e alle Intelligenze che interloquiscono per tutta la durata del dramma. Se non che, invece di dire cose le quali filosoficamente o storicamente abbiano relazione diretta coi diversi personaggi e coi diversi episodi, essi non fanno altro che ripetere e

parafrasare il motivo metafisico contenuto nel Prologo, come in tutti i romanzi, le novelle e le poesie dell'Hardy, e che in fondo altro non è se non un'eco della predestinazione di San Paolo e del determinismo moderno! Ma si poteva immaginare un mezzo migliore per distruggere l'interesse, anzi l'essenza stessa del dramma?

Per ognuno dei personaggi che ci sfilano davanti lo Spirito degli Anni s'incarica di dirci ch'egli non è quello che pare, che la sua volontà è un'illusione, che le sue azioni non dipendono da lui, che egli è parte inconsapevole del giuoco di una volontà cieca e immanente; onde i suoi casi non ci interessano e non ci commuovono più, come non c'interessa e non ci commuove una marionetta che sappiamo essere mossa dal filo del burattinaio.

Che l'Hardy, artista forte e sincero, non si sia accorto di ciò sembra inamissibile, epperò l'unica spiegazione possibile è che egli abbia voluto — senza riuscirvi — interessare i lettori non nella lotta meschina dei suoi personaggi, ma in quella grandiosa delle nazioni o fors'anche in quella simbolica dell'Europa intiera col Fato!

***

A differenza dei drammi napoleonici di Thomas Hardy, destinati semplicemente alla « rappresentazione mentale » quelli di Stephen Phillips — sebbene appartengano anch'essi al teatro letterario — furono e sono scritti per la « rappresentazione scenica. »

Paolo e Francesca, Erode, Ulisse, Il peccato di Davide, hanno i loro difetti, ma sono indubbiamente

lavori teatrali e rivelano anzi una sicura perizia del palcoscenico. Nè la cosa reca meraviglia ove si pensi che l'autore ha fatto per sei anni l'attore.

Stephen Phillips è nel fiore della sua carriera artistica. Non ha ancora quarant'anni: suo padre era un canonico della cattedrale di Peterborough e sua madre apparteneva a una vecchia famiglia del Lancashire. Studiò a Stratford sull'Avon dove le memorie shakspeariane devono aver lasciato una forte impressione nell'animo del giovinetto. Da Stratford passò alla scuola di Peterborough ed ivi si preparò per entrare nel Civil Service. Ma la scena lo attraeva. Suo cugino Frank Benson girava l'Inghilterra con un repertorio classico e il Phillips si aggregò alla compagnia. Si fece per sei anni applaudire come Jago, come Prospero e sopratutto come lo Spettro nell'*Amleto*. Questa rimase anzi la sua parte favorita e recentemente nella *season* del 1905, quando Mr. Martin Harvey si presentò al Liric nell'*Amleto*, il Phillips, che da tempo aveva abbandonato il palcoscenico, accettò di farvi la sua spettorale ricomparsa. Spettro invidiabile e ben pasciuto!

Il Phillips è la contradizione vivente del vecchio adagio latino: *carmina non dant panem!* A lui un volumetto di poesie, premiato nel 1898 col primo premio del giornale l'*Academy*, ha dato finora venticinquemila lire all'anno! Senza dire della fama. *Marpessa* — un breve poemetto romantico — ebbe dieci edizioni in Inghilterra e in America ed è diventato popolarissimo.

Non vi è nulla di più capriccioso a questo mondo del successo letterario. Il Phillips è certamente un poeta — armonioso, pieno, grazioso, amante, come il Keat, della frase tornita — ma la sua grande voga

è inesplicabile. Comunque l'ebbe e un attore-direttore fu abbastanza accorto da sfruttarla.

Nel 1899 il Phillips scrisse *Paolo e Francesca* per commissione di Mr. George Alexander, onde questi — sebbene abbia indugiato a mettere in scena il lavoro — si è sempre vantato di essere stato lui a scoprire e a incoraggiare nel Phillips il drammaturgo.

La prima sua tragedia (rappresentata splendidamente per cura del Tree all'His Majesty's,) fu *Herod* scritta subito dopo *Paolo e Francesca*. Erode fu certamente una delle figure più drammatiche dell'antichità. Conquistatore crudele, senza scrupoli e nello stesso tempo uomo di lettere e sognatore, sembra quasi ch'egli abbia combinato in se stesso la ferocia orientale e la raffinatezza dell'occidente. Anche la sua vita è un solo contrasto fra i successi pubblici e le miserie private, fra gli onori e le fortune del principe e i dolori e gli odî dell'uomo. Questo contrasto forma il motivo della tragedia del Phillips.

Erode ha sposato Mariamne, l'ultima dei Macabei. Natura appassionata egli ama la regina di un amore così grande che per qualche tempo protegge anche il fratello di lei Aristobulo, sebbene, nella sua qualità di alto sacerdote ereditario, adorato dal popolo, egli sia una minaccia continua per il trono.

Comunque verso la fine del primo atto Erode è persuaso a sacrificarlo e ne ordina la morte, non sospettando che, con un tale ordine, uccide anche l'amore nel cuore della regina. Però quando ritorna trionfante dal convegno avuto con Ottaviano egli trova che Mariamne lo odia. I nemici di lei ne approfittano e facendogli credere all'infedeltà della moglie riescono a strappargli un decreto di morte. Ma Erode non l'ha appena dato che se ne pente e ne or-

dina la sospensione. Troppo tardi! Al terzo atto egli vive nell'illusione che Mariamne sia sempre in vita. Per un po' i cortigiani riescono a distrarlo parlandogli delle cure pubbliche, degli affari di Stato, delle opere monumentali e dei templi da lui inizati, ma finalmente quando Erode ordina che la regina venga alla sua presenza essi sono costretti a portargliene davanti il corpo imbalsamato. Erode si china per baciarla e solo al contatto delle labbra fredde si accorge che Mariamne è morta. Egli ne rimane fulminato! L'ultima tragedia della sua vita intima lo ha spezzato proprio nel momento in cui un inviato entra ad annunciargli che Roma lo ha fatto re d'Arabia!

Erode ebbe un bel successo nell'autunno del 1900 e due anni dopo il Tree produceva, ancora all'His Majesty's, *Ulisse* e l'Alexander, quasi contemporaneamente, *Paolo e Francesca* al St. James's. I due lavori confermarono la bella fama che il Phillips si era creato di autore drammatico: quantunque *Ulisse,* più che un dramma, sia una panorama di scene imponenti — nell'Olimpo fra gli Dei, in Italia fra i Proci, in Ogygia fra le seduzioni di Calipso e nell'Inferno — con accompagnamento di poesia e di musica.

Più felice — forse il più felice dei lavori del Philips — è invece *Paolo e Francesca.* Nonostante l'introduzione inutile ed arbitraria del personaggio di Lucrezia (se pure si deve portar rispetto ad una storia quasi leggendaria) e nonostante alcune divagazioni episodiche nocive all'interesse centrale e tutto psicologico, in *Paolo e Francesca* vi sono ottimi momenti scenici ed alcune rare bellezze poetiche.

L'ultima tragedia, *Il peccato di Davide,* è di carattere moderno e non è ancora stata rappresenta-

ta. Essa svolge un episodio romantico nell'ambiente puritano dei soldati di Cromwell, ma nè l'episodio ha grande novità o efficacia in sè, nè l'ambiente è studiato e reso con originalità ed evidenza artistica.

La critica non ha accolto troppo favorevolmente quest'ultimo lavoro del Phillips ma essa si aspetta sempre da lui che abbia a rialzare il teatro contemporaneo inglese dalla volgarità e dalla banalità in cui è caduto.

« Egli ha tutte le qualità per riuscire a ciò — scriveva il Wakley nel *Times*. — Potranno passare dei secoli prima che noi abbiamo ancora un drammaturgo in cui il poeta e l'attore siano uniti come lo sono nel Phillips! » Ed è da augurarsi che l'aspettativa non vada delusa, ma, sebbene a differenza del Tennyson, del Brorwning e dello Swinburne, egli sappia darci dei suoi personaggi una trattazione veramente drammatica e non lirica, mi pare che questa trattazione sia ancora troppo ingombra di elementi poetici, romantici e decorativi. Il tempo e l'esperienza correggeranno forse i suoi difetti.

Alcuni considerano il Phillips come il D'Annunzio della scena inglese, ma il confronto non è possibile. I due nomi si possono avvicinare solo per questo che entrambi i poeti fanno del teatro letterario per la rappresentazione scenica. La loro arte tuttavia e il loro temperamento sono affatto dissimili. E, limitando il giudizio all'opera teatrale dei due, io direi che quella del Phillips, sebbene certo meno inspirata, meno imaginosa, meno vibrante e meno luminosa di quella del D'Annunzio, è però più sincera nella concezione, più seria nell'espressione e più rispondente alle tradizioni e alle ragioni della scena nella forma.

VI

Il teatro, i critici e i comici — L'alto tono della critica — La critica e il pubblico — Il critico e la vita — W. Archer e A. B Wakley — Il temperamento mimico — Comici italiani e comici inglesi — Sir Henry Irving — La messa in scena — Il *comfort* in teatro — La *claque* londinese — Storiella di un servo di camerino — Il pubblico d'adesso e quello d'una volta.

«High tone!» Questo elogio — il migliore e più degno che si possa fare della stampa inglese — spetta in modo particolare alla critica. La critica artistica, letteraria, drammatica inglese, potrà essere talora errata o debole o superficiale, ma non è mai volgare. Aprite il *Times* o l'ultimo giornaletto da un *halfpenny* e troverete sempre un tono alto e dignitoso nell'espressione dei giudizi critici. High tone! Se ne fanno un vanto ed hanno ragione.

Noi in Italia, e in genere nel continente, abbiamo delle idee così fantastiche sul giornalismo inglese. Per noi la sua eminenza sta nella copia delle notizie, nella rapidità delle informazioni, nella varietà degli articoli. Invece no. La sua eminenza sta nel modo con cui notizie, informazioni ed articoli sono redatti. Il segreto del suo successo, del suo prestigio, della sua influenza è tutto qui.

Un telegramma da Tokio del *Daily Telegraph*, una rassegna finanziaria dello *Standard*, una critica

drammatica del *Times* hanno tutti un pregio comune: la correttezza. Correttezza di forma e correttezza di spirito. E' questo che onora, che piace e che educa.

Il critico esce in fretta dall'His Majesty's dopo una *première;* prende un cab; corre in Fleet Street e butta giù venti o trenta cartelle di roba. C'è appena il tempo di stamparle, di rivederle, di correggerle. Eppure poche ore più tardi, tutto quel lavoro affrettato, compare nel giornale che non fa una grinza. Non c'è il più piccolo errore tipografico, non uno sbaglio di punteggiatura, non una scorrezione nei nomi o nelle citazioni, non una asimmetria negli a capo. L'articolo si presenta esteticamente bene e invita a leggerlo. Lo troverete interessante o noioso, più o meno esatto, più o meno arguto, questo è un altro affare. Ma lo troverete sempre civile, garbato, urbano nell'espressione, come è inappuntabile nella forma.

L'alto tono della critica inglese non è, per altro, dovuto al temperamento. Esso è un risultato dell'educazione e fu raggiunto lentamente nella graduale e sapiente elevazione del giornalismo. Solo un secolo o mezzo secolo fa la critica non conosceva freni. Nessuno oserebbe immaginare oggidì gli epiteti violenti lanciati contro il povero Keats, la cui morte si volle perfino attribuire agli attacchi della *Quarterly;* nessuno si abbandonerebbe a scrivere coll'animosità e colla ferocia con cui il Macaulay scriveva del Crocker o il Ruskin del Whistler.

Anche i processi per diffamazione intentati da autori comici e *managers,* che una volta erano all'ordine del giorno, adesso sono diventati rarissimi. Anzi — a detta di Giorgio Meredith — la critica si è

fatta di questi giorni fin troppo cortese e indulgente. Ma è più che altro cortesia e indulgenza di forma. Essa pure ferisce con un'anima fine e delicata che fa delle punture impercettibili: l'umorismo. E queste punture sono talora peggiori di mazzate sulla testa.

Domandatelo al Sardou. Quando si diede a Londra il suo *Dante* certa stampa italiana lo coprì d'improperi; quella inglese invece ebbe la crudele ma felice ironia di prenderlo sul serio. E il Sardou ne fu tanto seccato da perdere le staffe. Gli inglesi — egli scrisse su un giornale parigino — parlano per invidia: essi non sanno fare nè una commedia nè un dramma! Ahimè, anche la lezione fu presa sul serio! Poche sere dopo il Pinero era a un banchetto, ma a una cert'ora si alzò e chiese il permesso di assentarsi. Ai convitati, un po' sorpresi, egli disse con tutta umiltà che doveva... correre a scuola al Drury Lane, dove si rappresentava il Dante.

Di tutte le critiche quella drammatica però è la meno finita. Pur troppo essa appartiene più al giornalismo che alla letteratura. Non che i critici siano reclutati in Inghilterra — come è spesso il caso in Italia — fra i reporters o i dilettanti o i rimandati alla licenza liceale. Generalmente, anzi, sono persone colte, degli eruditi, dei poeti, degli scrittori di vaglia. Sono anche delle brave persone: *poor but honest,* ha detto una sera l'Archer in un brindisi all'O. P. Club. Ma nemmeno essi possono fare dei miracoli. Ad un articolo scritto in un'ora in redazione non si può domandare la finitezza che avevano i *feuilletons* dal Janin, del Weiss, del Lemaître e che hanno ora quelli del Faguet.

I critici francesi hanno il vantaggio della prova

generale, ma i teatri di prosa londinesi alla prova generale non ammetono anima viva. E' vero che gli spettacoli a Londra non terminano mai più tardi delle undici; ma se si tiene calcolo delle distanze londinesi, il critico inglese non arriva in redazione molto prima del suo collega di Milano o di Roma. Nonostante la forzata rapidità le critiche drammatiche presentano sempre, come dicevo, una lodevole e piacevole correttezza. Nel giudicare sono eque, moderate e logiche, sebbene facciano difetto di idee generali; nel raccontare l'intreccio potrebbero essere più vivaci, più agili, più suggestive, ma sono però chiare, piane e dirette; indugiano forse troppo sull'interpretazione, sulla messa in scena, sulla cronaca della serata, ma è questa una concessione fatta necessariamente alle esigenze del lettore

La critica drammatica è anonima, come l'articolo di fondo, come tutte le rubriche fisse del giornale inglese. E l'anonimia ha i suoi vantaggi e svantaggi. Ciò che si guadagna in responsabilità e autorevolezza si perde in personalità e scioltezza. Nè ciò che si guadagna è sempre in proporzione di ciò che si perde. Certo; sul pubblico fa maggiore impressione il nome del giornale che quello del critico. Quando si dice: è il *Times* che parla; la sua parola dovrebbe pesare di più che se si dicesse: è il Wakley che parla. Ma ha il giornale una vera influenza sul pubblico?

Anche questa è una questione complessa e discutibile. Per l'esperienza che ne ho io direi che la stampa inglese ha indubbiamente una forte influenza sul pubblico tutte le volte che ne interpreta e ne asseconda le correnti di idee e di sentimenti. Ma quando il pubblico si è messo per una strada la stampa è impotente ad arrestarlo o a fargliela cambiare. In

politica è forse un buon segno. Vuol dire che il pubblico pensa colla sua testa. Vedete il caso recente della campagna fiscale. Il Chamberlain aveva dalla sua quasi tutta la stampa della metropoli; vecchi giornali autorevoli e indipendenti furono comprati e asserviti alla causa protezionista. Eppure il paese non si è lasciato smuovere.

Nell'arte, nella letteratura, nel teatro l'impotenza è anche più manifesta e fino a un certo punto più spiegabile. In politica si ragiona o si sragiona ma c'è sempre l'illusione d'intendersi. In arte no. Il gusto c'è o non c'è. Se c'è la critica può essere una guida, un sussidio, un complemento; se non c'è essa è meno che zero. Il «gran pubblico» non ha gusto e per esso la critica non esiste.

Chi è la scrittrice più in voga in Inghilterra?

Miss Marie Corelli. Dei suoi romanzi si fanno delle edizioni di centinaia di migliaia di copie, e vanno tutte a ruba. Ebbene la critica non l'ha mai risparmiata. Miss Marie Corelli si è anzi tanto indispettita che ha proibito agli editori di mandare copie de suoi nuovi romanzi ai giornali. E i giornali non ne parlano o ne parlano solo per farne del buon sangue. Eppure ogni nuovo romanzo è un nuovo successo librario, un nuovo trionfo per la scrittrice che ha ragione di atteggiarsi, come fa, a genio incompreso.

Lo stesso si dica per il teatro. Da anni tutta la critica è un solo coro di condanna e di protesta: il teatro è in decadenza! il teatro è fatto di banalità! come può la gente frequentarlo? che gusto ci trova, che insegnamento ne ricava? E' diventata l'antifona di tutti i giorni. Ma dite un po' che arrivi all'orecchio del «gran pubblico». Il teatro industrialmente non è mai stato così prospero come ora. Il critico dice

bianco e il pubblico nero. Il critico condanna un lavoro e il pubblico va a vederlo per dei mesi e degli anni di seguito. Questo dissenso, per altro, fra il critico drammatico e il pubblico è fatale. Lo si nota in tutti i paesi e mi pare lo abbia spiegato assai argutamente il Wakley.

«La verità è — scriveva un giorno l'eminente critico (1) — che chi va a teatro solo per cercare un piacere e chi ci va per analizzare e rendersi ragione di questo piacere finiscono quasi necessariamente per vedere le cose in un modo un po' diverso. Il primo si accontenta di godore, ma il secondo deve domandarsi se il suo godimento sia giustificato. Il precetto dello Stendhal: *Interrore-toi quand tu ris,* è nulla per il pubblico, ma è tutto per il critico. O il pubblico può dire: che noia! e non pensarci più, mentre il critico deve pensarci e dire perchè si è annoiato. Poi non bisogna dimenticare che spesso delle commedie, anche buone, non si prestano a delle buone critiche. Una commedia che non presenti variazione di tipo può essere una buona commedia in sè ma imbarazza il critico che non trova nulla di nuovo da dire. E c'è tutta una categoria di lavori — melodrammi e farse per esempio — che stanno in piedi sulle tavole del palcoscenico ma zoppicano maledettamente nelle colonne del giornale. Il critico è generalmente tentato di cavarsela con un melodramma facendo dell'ironia, il che non è giusto; e quanto al riassumere l' intreccio di una farsa è come servire dello champagne annacquato. Il pubblico senza tanto cavillare è stato elettrizzato dalla riduzione scenica di *Sherlock Holmes* e non ha badato alle assurdità:

(1) *The Times, Literary Supplement,* 16 Maggio 1902.

ma la scintilla elettrica si è perduta nella critica che ha invece potuto mettere in rilievo le assurdità. *Il nuovo clown* era una farsa divertente e i critici l'hanno giudicata tale, ma non c'era molto da divertirsi a leggere i loro resoconti. Per un'analoga ragione le commedie e i drammi d'idee sono generalmente meglio presentati e giudicati dalla stampa, che è fatta apposta per esprimere le idee. Insomma, la critica, essendo una forma della letteratura può far giustizia agli elementi letterari del teatro, ma nel teatro ci sono degli altri elementi che si sottraggono alla critica, perchè è difficile trasportare gli effetti di un'arte in quelli di un'altra! I critici possono dare ai lettori una buona idea di *Amleto,* di *Paolo e Francesca,* di *Casa di Bambola* o del *Demi-Monde,* ma non possono rendere che inadeguatamente le sensazioni piacevoli prodotte dal *Sogno di una notte d'estate,* dalla *Locandiera* e dall'*Enfant Prodigue.* Colla *Zia di Carlo* essi non possono far nulla addirittura..»

Queste sono tutte limitazioni derivate dalla natura della critica drammatica. E bisogna tenerne conto quando noi la giudichiamo in relazione all'opera criticata e al verdetto del pubblico. Il quale per altro — sia detto di passaggio — è il modo peggiore di giudicarla. Poco importa infatti che la critica esponga minutamente e fedelmente il contenuto di un lavoro teatrale, che sia o non sia d'accordo col pubblico; importa invece moltissimo che la critica abbia in sè e per sè un merito artistico e personale: che si faccia leggere, che interessi, che piaccia, che stimoli il nostro cervello e tocchi la corda dei nostri sentimenti, per ciò che *essa* ha da dirci di *suo.*

Vi sono vari generi di critica drammatica. Vi è la critica istrionica che si preoccupa sopratutto dell'in-

terpretazione, che si lascia suggestionare dalla recita, che vede e sente il lavoro attraverso le smorfie e le variazioni di voce dell'attore o dell'attrice e per cui il teatro è la Duse, è Ellen Terry, è Novelli, è Irving. Vi è la critica tecnica, che conosce gli artifici e i mezzucci della scena, che esamina la costruzione della commedia o del dramma, i suoi effetti e le sue trovate. Ma nè l'una nè l'altra sono la vera critica. Entrambe si fermano alla finzione e non arrivano alla sostanza, la quale nel teatro, come nella poesia e nel romanzo, è sempre una sola: la vita.

Però la vera, la buona, la bella, l'interessante critica drammatica, è quella solamente che analizzando le azioni sceniche analizza le azioni umane e che discorrendo dei casi immaginati dall'artista e delle passioni che agitano i suoi personaggi, arriva fino ai casi e alle passioni degli spettatori e dei lettori. In altre parole, commediografi, attori e attrici devono cederci il posto. Nella critica drammatica, come in qualsiasi espressione d'arte, noi vogliamo sopratutto trovare noi stessi. Allora — e allora soltanto — il critico riesce a interessarci, a persuaderci, a commuoverci e a farci pensare.

Certo non è cosa facile. *Critici nascuntur:* e oltre alla genialità, all'originalità, alla sensibilità estetica e morale, che si portano dalla nascita, essi devono essersi formata una concezione larga e generale della vita, devono avere una visione propria delle cose e degli uomini e devono sempre riflettere nell'esame e nel giudizio critico questa loro individualità. «Pour mon compte — scriveva recentemente il Faguet facendo il suo esame di coscienza — je suis persuadé que ce que le public me demand c'est avant tout d'être moi-même... (1)

---

(1) *Propos de Tèàtre* — Deuxieme Série.

Di questi critici nati, personali, che siano *eux-mêmes* non c'è abbondanza nemmeno in Inghilterra. Io mi limiterò, per amore di brevità, a ricordare due dei principali, i cui nomi mi sono venuti già spesse volte alla penna: William Archer e Arthur Bingham Wakley.

*
* *

L'Archer ha scritto e scrive di critica drammatica su molti giornali e riviste ed i suoi studi teatrali ha raccolti in diversi volumi. Da un po' di anni contribuisce ogni sabato un articolo al *Morning Leader*, che costituisce una delle maggiori attrattive del giovane e vivace giornale radicale. E' scozzese: ha circa cinquant'anni: ma da più che un quarto di secolo è alla testa della critica inglese. Non è un frequentatore di *coulisses:* ha poca dimestichezza coi comici e cogli autori. E' colto. La sua coltura è delle più larghe e delle più solide: ha fatto lunghi studi sulla letteratura drammatica nazionale e su quella antica e moderna degli altri paesi: conosce e parla alla perfezione il francese, il tedesco, il norvegese e, credo, l'italiano: scrive con una semplicità, con una chiarezza e con una precisione mirabili: il suo stile, nutrito di idee originali, è sciolto, naturale, fluido e screziato di un facile e geniale umorismo. Sopratutto ci si sente dentro una volontà, una vigoria, una fede.

Ed è questa appunto la caratteristica dell'Archer. Egli intende la critica come una missione nazionale. « Noi dobbiamo persuaderci che il teatro come la Chiesa, l'Università, il Parlamento e un po' più dello Stock Exchange e del *ring* delle scommesse, è parte inevitabile e indispensabile dell'organismo nazionale

e che, finchè esso rimarrà povero e atrofizzato, l'Inghilterra sarà non solo meno bella al senso estetico, ma meno forte intellettualmente e moralmente di quanto sia nostro dovere di renderla. »

Egli non ha mai creduto che la ragione della decadenza si dovesse cercare nel pubblico e nel traviamento dei suoi gusti; epperò ha sempre consacrato le sue cure e i suoi consigli non agli spettatori ma ai commediografi. Un notevole progresso, secondo lui, si è fatto in questi ultimi dieci anni. Ma non basta. Il teatro inglese rimane ancora indietro di molto dal teatro di Parigi, di Berlino e di Vienna. Perchè gli scrittori inglesi non siano da meno dei loro colleghi sul continente non occorrono riforme organiche; non occorre dar loro un teatro nazionale o municipale e nemmeno un teatro di repertorio; occorre che essi cerchino in sè e intorno a sè i veri elementi del successo artistico.

E son questi gli elementi di pensiero. « Noi abbiamo parecchi commediografi in Inghilterra che, in fatto di tecnica, non hanno nulla da invidiare ai loro colleghi francesi. E' nelle idee che noi siamo deboli, mentre i nostri vicini sono forti. Io non ricordo alcun lavoro inglese che tocchi un dato argomento, o dal quale emani un'idea generale. I nostri commediografi si accontentano di presentare un'avventura o tutt'al più lo studio di un carattere. Non passa mai loro per la mente di rivendicare un ideale, di attaccare un vizio, di dipingere la vita alla luce di una qualche concezione filosofica. Fanno della critica spicciola e incidentale della vita e gettano a piene mani nei loro lavori massime paradossali, epigrammi e motti di spirito! Ma non si può dire che alcuno fra essi abbia mai sviluppato ciò che i tedeschi chiamano

una *Lebensauschauung*, ossia una filosofia consistente e individuale... »

Per questo l'Archer ha creduto parte della sua missione far conoscere gli autori tedeschi, francesi e sopratutto i scandinavi; onde egli rimane in Inghilterra — e forse in tutta Europa — il miglior traduttore, interprete e commentatore di Ibsen e di Bjärnson. E ciò che egli mette in rilievo nelle produzioni teatrali straniere è sopratutto il senso della realtà, la tendenza a generalizzare, l'osservazione e lo studio della vita, che mancano ai suoi connazionali. Perchè mancano? « Si son date sessantanove risposte a questo *perchè* ed ognuna di esse è vera. Io mi propongo, in poche parole, d'accennare alla settantesima ed è che la nostra vita teatrale soffre per la sua eccezionale centralizzazione. Quando un inglese comincia a scrivere commedie viene inevitabilmente a stabilirsi in Londra, ma Londra non ha nulla di quella *self-consciousness* che è la corda più vibrante nei drammi francesi, tedeschi e scandinavi. In Londra, meno che altrove, la vita individuale è atta a venire in conflitto col meccanismo sociale; e quando tale conflitto sorge, sorge nel cosidetto mondo elegante, che, di fatto, è una piccola città nell'immensa città. Inoltre i differenti quartieri di Londra sono così vasti che chi vive in un quartiere vede poco o nulla della vita di un altro a meno di intraprendere uno speciale pellegrinaggio. Invece l'abitante di una piccola città tedesca ha costantemente sotto gli occhi un compendio della vita sociale, dalle classi alte a quelle più umili. Se si potesse bandire una mezza dozzina dei nostri migliori commediografi in altrettante città di provincia per una diecina d'anni, il nostro teatro sarebbe, alla fine di un tal periodo, assai più ricco e variato... »

In attesa di questo provvido bando artistico l'Archer si accontenta di perseguire con sapienza, con tenacia e con amore la sua bella missione che ha per iscopo « di aiutare l'Inghilterra verso un teatro più serio e più degno, più nobilmente pensoso e più sinceramente ricreativo. » Ai commediografi fatti non risparmia le sue critiche sempre argute, sensate, fini e inspirate all'ideale che egli ha dell'arte drammatica. Ai principianti, che si rivolgono a lui per consigli, egli raccomanda di non scrivere coll'idea che il teatro possa essere una miniera d'oro e di non credere che basti per riuscire imparare la tecnica della scena o studiare le opere dei migliori commediografi. A un giovane australiano che gli domandava come potesse fare delle buone commedie egli diceva : « Voi dovete descrivere la vita intorno a voi e cercare quali delle sue fasi possano essere trasportate sulla scena. Se non ne vedete, se il vostro impulso a scrivere si risolve nel desiderio di ripetere, con qualche variante di colore, le storie che vi hanno interessato a teatro e di tirare i fili di burattini già fatti, allora farete meglio a lasciare il teatro in pace. Se invece voi avete realmente qualche cosa da dire che si possa dir meglio in forma drammatica, voi riuscirete un giorno a impossessarvi di una tale forma da voi stesso a furia di pensare e di provare. Tutti i commediografi di valore hanno imparato da sè. Le opere degli altri insegnarono loro solamente ciò che dovevano evitare. I commediografi che sono imitabili non sono degni di essere imitati e i maestri si tengono il segreto per sè. »

E' questo il *leit-motif* di tutta la critica di William Archer : studiare la vita e portarla sulla scena in ogni sua manifestazione, in ogni suo problema, in

ogni suo tipo sociale. La sua autorità è grandissima oggi in Inghilterra e la sua influenza è certamente salutare.

Non inferiore all'Archer per fama, ma diverso per temperamento, per coltura, per criteri artistici e per stile è Arthur Bingham Wakley, critico del *Times*.

Il Wakley, uscito da quello stesso collegio Balliol di Oxford che ha dato alla presente generazione un vicerè, Lord Curzon, e un proconsole, Lord Milner, è un critico classico. Egli cita spesso — troppo spesso! — nelle solenni colonne del suo giornale i filosofi e i poeti greci nel testo e nella grafia originali, tenendoci a mostrarsi per quello che è; un ellenista e un latinista consumato, un conoscitore profondo e sagace del teatro antico. Ma nè classicismo nè *Times* disseccarono mai in lui la nativa freschezza e vivacità. Egli può ben parlare dalla grave tribuna di Printing House, può citare a suo piacimento Aristotele e Quintiliano, ma rimane e rimarrà sempre il meno classico e il meno grave dei critici del suo tempo. « Il *Times* deve ringraziare la sua buona stella — gli scriveva lo Shaw nell'epistola dedicatoria premessa al *Man and Superman* — che non tutte le sere si producono delle commedie nuove, giacchè, dopo ognuno di tali eventi la sua gravità è compromessa, la sua pesantezza trasformata in finezza epigrammatica, la sua solennità in brio spiritoso, la sua compassatezza in eleganza, e il suo decoro in petulanza da una critica che le tradizioni del giornale non vi permettono di firmare in calce, ma che voi sapete ben firmare con abbondanza di ghirigori tra riga e riga. Io non so se questo non sia un segno di prossima rivoluzione. Nella Francia del secolo XVIII la fine era vicina

allorchè la gente comparva l'Enciclopedia e vi trovava Diderot. Quando io compro il *Times* e vi trovo dentro voi, il mio orecchio profetico sente il brontolio rivoluzionario del ventesimo secolo... »

D'accordo. Le sue critiche sono le più spregiudicate, le più libere, le più spigliate, le più agili, le più briose e insieme le più deliziose che si possano immaginare. Sono dei veri bocconi prelibati per gli epicurei dell'intelligenza.

Lo si è detto per stile e per anima un parigino (egli è un entusiasta della letteratura francese, che ha il solo torto di citare troppo frequentemente al pari della greca!) e infatti la sua critica ha più che altro della *causerie:* ma chi è quel parigino che possegga o abbia mai posseduto anche una punta dell'umorismo squisito e affascinante del Wakley? Quanto a questo egli è inglese da cima a fondo: quel suo dire e non dire, quella sua compostezza canzonatrice, quella sua ironia sottile e penetrante, sono il fior fiore dello stile nazionale.

Al pari di William Archer il Wakley è molto severo col teatro del giorno. I due eminenti critici hanno parecchie idee in comune. Anche il Wakley lamenta nei commediografi inglesi la mancanza di ogni pensiero largo e profondo; anch'egli crede che la decadenza del teatro sia da imputarsi non al pubblico ma agli autori, che non sanno essere veri e realisti: anch' egli ha una sincera ammirazione per i migliori scrittori esotici ed ha partecipato brillantemente alla battaglia ibseniana.

A parte però questi punti di contatto i due critici sono per tutto il resto agli antipodi. L'Archer intende la critica come una missione: il Wakley ne ha un'idea più modesta e più scettica. « Criticism is me-

reby the expression of opinion ». Per l'Archer il buon critico deve incoraggiare, correggere, indirizzare; per il Wakley basta che sappia rider bene tutte le volte che si trova davanti una cattiva commedia. C'est son métier, come diceva l'Heine dell'Onnipotente nelle sue funzioni di giudice. La critica dell'Archer ha un fondo ed uno scopo morale: quella del Wakley ha un fondo ed uno scopo estetico; la prima è governata da alcuni principî generali e costanti, la seconda riflette le sensazioni immediate e capricciose della serata; quella è piena, robusta, ottimista, questa è svelta, agile e punteggiata d'ironia. La posizione stessa dei due critici è diversa nella letteratura inglese contemporanea. L'Archer è un combattente e un iniziatore, il Wakley è un commentatore calmo e un po' scettico, che ha quasi elevato il dilettantismo a professione; il primo si può paragonare al Lessing nella sua *Drammaturgia d'Amburgo*, il secondo al Weiss, nei suoi indimenticabili feuilletons dei *Débats*.

Ho già detto perchè mi limito ad accennare a due soli fra i principali critici inglesi, mentre vorrei poter parlare degnamente di J. T. Grein — il moderno, coraggioso e battagliero critico del *Sunday Times* — e del poeticissimo e genialissimo Arthur Symons dell'*Academy*. Nella lamentata decadenza teatrale inglese, la critica — quella seria e responsabile — è il solo elemento sano, vitale e rigoglioso. Poichè anche della recitazione — altro elemento essenziale alla fortuna dell'arte drammatica — non c'è troppo da rallegrarsi. Un secolo, mezzo

secolo fa, era altra cosa. Ma i fasti del Kean, del Macready, dei Kemble, della Siddons appartengono alla storia ed unico, glorioso rappresentante della grande arte tragica in Inghilterra era fino a ieri sir Henry Irving.

Nè, in fondo, c'è da meravigliarsi.

Contrariamente a ciò che succede in Italia, dove, secondo Cyrano de Bergerac, tutti nascono comici, in Inghilterra è un caso se uno nasce col dono dell'espressività. Il temperamento nazionale è duro e irrigidito. In un altro paese lo si considererebbe un difetto; in Inghilterra lo si considera un privilegio. E si capisce. Gli inglesi non devono aver mai nulla da invidiare agli altri; se domani nascessero con una gamba sola troverebbero subito il modo di dimostrare che esteticamente e praticamente essi sono in migliori condizioni di noi. Però questa loro rigidezza, oltrechè essere naturale, è voluta e coltivata ad arte. Nelle scuole si insegna ai ragazzi a reprimere il gesto; nella Camera dei Comuni i deputati ci mettono ogni cura per moderarlo; nei tribunali gli avvocati parlano colle mani in tasca.

Quando due italiani o due francesi girano per le vie di Londra discorrendo fra loro del tempo che fa danno sempre agli inglesi l'impressione di essere sul punto di accapigliarsi. Siamo così diversi di dentro e di fuori! Io non dico che, se la si confronta colla nervosità scompigliata del nostro gestire, la compostezza britannica non abbia i suoi vantaggi. Per mio conto anzi l'ammiro e la invidio.

Nei rapporti sociali, nei *meetings*, nelle discussioni, nei club, nei ritrovi pubblici, questa loro *stiffness* potrà riuscire sulle prime poco simpatica, ma finisce sempre per essere più seria e dignitosa.

E' solamente sulla scena che costituisce un'infe-

riorità. Là non c'è questione. L'attore deve per necessità avere il temperamento mimico e saper parlare, come dice il Buffon, *au corps par le corps*. Ora il temperamento mimico — fatte s'intende rare eccezioni — è quello che manca all'attore inglese. Il suo gesto è sempre corretto, perchè studiato: ma non è mai spontaneo, non è mai naturale. Per questo io l'ho sempre trovato più sopportabile nella tragedia che nella commedia borghese moderna. Nei personaggi romani che indossano la toga e parlano in versi, la mancanza di nautralezza ci offende meno che nei personaggi del giorno d'oggi, i quali vestono sentono e parlano come noi. E la mancanza di naturalezza è più o meno evidente e deplorevole a secondo dei sentimenti che l'attore deve esprimere. Se fa dell'ironia l'attore inglese è a posto; ma se fa della comicità cade nel grottesco. Sulla scena inglese c'è qualche volta il buffo; non c'è mai il brillante. Nelle parti tragiche assume sempre una gravità e una solennità esagerate. In quelle sentimentali diventa addirittura ridicolo.

Curioso a dirsi, nelle compagnie inglesi manca il ruolo di primo amoroso. Forse perchè manca anche nella vita? L'arte di amare — ha detto un personaggio di Ibsen — viene dal sud come il thè. E sarà così. Mrs. Craigie, scrittrice di romanzi e di commedie, ha condotto una volta un amico francese in un teatro di Londra. « Ah — le disse l'amico a spettacolo finito — adesso so che cosa significhi la vostra frase *love-making* (fare all'amore). E' qualche cosa come una quadriglia in due. La coppia amorosa cambia di posto, congiunge, a intervalli, le mani, passa da una parte e poi dall'altra, s'inchina, e parla tutto il tempo con un tono alterato di voce! »

Verissimo.

Io non so perchè i primi amorosi inglesi sentano il bisogno di gridare il loro amore con tanta veemenza. Mi ricordo di aver assistito al Drury Lane alla prova di un dramma, in cui un attore giovane doveva entrare in scena e rivolgere alcune parole alla sua innamorata che ritrovava dopo tanto tempo. L'attore entrò come un ossesso e apostrofò la fanciulla con un tale accento che sir Henry Irving dovette interromperlo e calmarlo.

— No, no, mio caro, non va. Cosa vi ha fatto di male quella poverina per spaventarla così?

Questo della voce, la quale è pure tanto importante nell'attore — vox et praeterea nihil! — è un difetto non soltanto del primo amoroso, ma di quasi tutti gli artisti inglesi. La loro recitazione è declamatoria. Cantano, gridano. Nè potrebbe essere diversamente. L'inglese non sa gestire e non sa parlare forte. Però l'attore deve forzare e gesto e voce, cioè deve forzare il proprio temperamento.

Siamo sempre lì.

E' nel temperamento che l'attore italiano è superiore al suo collega inglese: quanto al resto ha forse qualche cosa da imparare da lui. E' lecito fare dei confronti senza offendere le suscettibilità dei nostri buoni comici? La critica — io sono un po' del parere del Wakley — è semplicemente l'espressione di un'opinione. La prendano dunque per quello che vale.

La mia opinione, tra l'altro, è che i comici inglesi vestano meglio degl'italiani; con più ricchezza, con più rispetto al personaggio che rappresentano e all'ambiente della commedia: e il vestito lo sanno portar meglio, con più eleganza e con più proprietà. Parlo degli uomini. Le donne... sono inglesi, e le inglesi, si sa, hanno meno gusto nel vestirsi delle fran-

cesi, delle italiane e delle viennesi. Le loro *toilettes*, a parte il gusto, sono però splendide, e, dopo le più importanti *premières* certi giornali pubblicano invavariabilmente, sotto l'articolo del critico, l'articoletto di una *lady journalist* sui *dresses* della serata.

Gli attori inglesi sono sulla scena più attenti, più scrupolosi, più coscienziosi dei nostri. Sanno sempre la loro parte a memoria e bene. Il suggeritore non si vede e non si sente. Studiano, provano e riprovano e il direttore della compagnia non arrischia un lavoro nuovo se non è più che sicuro del fatto suo. L'Irving ha studiato la parte di Amleto per dieci anni, prima di tentarne l'interpretazione sulle tavole del Lyceum.

Individualmente gli attori inglesi — parlo dei maggiori — sono più colti dei nostri ed hanno più vivo il senso letterario del teatro. L'Irving ha portato notevoli contributi alla letteratura shakspeariana, scrivendo nelle principali riviste e tenendo conferenze nelle Università e nelle Accademie. Il suo stile è mirabile per chiarezza, eleganza e umorismo (1). Anche il Tree è uno scrittore e un oratore di primo ordine (2). Il primogenito dell'Irving, che segue lodevolmente le orme paterne, ed ha già raccolto i suoi allori in una intellettuale interpretazione d'Amleto, è uscito dall'Università di Oxford e attori universitari sono pure il Bourchier e il Benson. Quest'ultimo mi parlava una sera nel suo camerino del teatro Kennington, fra un atto e l'altro di *As you like it,* delle ragioni che hanno favorito l'arte drammatica in Grecia, in Roma e nell'Inghilterra Elisabettiana, come avrebbe potuto fare un professore di storia letteraria, erudito e geniale.

(1) V. il suo libro: *The Drama.*
(2) V. la sua conferenza: *On some interesting fallacies of the modern stage.*

Per questa loro coltura gli attori inglesi non si trovano a disagio in mezzo agli uomini di studio, agli uomini di Stato, agli scienziati, ai romanzieri, ai poeti e agli artisti. Essi non formano una casta, non vivono a sè, respirando esclusivamente l'atmosfera falsa e viziata del palcoscenico, ma vengono costantemente in contatto colla parte più eletta del pubblico. Del Garrick Club, che è il Club degli attori, fanno parte anche i più insigni uomini di lettere e di scienze. Da noi i comici ci tengono a fare una sola famiglia — con quell'armonia che tutti sanno — in Inghilterra ci tengono invece a mescolarsi, a confondersi nella grande famiglia nazionale.

***

Unico, glorioso rappresentante della grande arte tragica era fino a ieri, lo ripeto, sir Henry Irving. Ricordo ancora gli entusiasmi della primavera del 1905. Irving! Irving! Irving! Il pubblico lo voleva alla ribalta un'altra volta prima di sfollare il teatro, dopo l'ultima del *Becket* al Drury Lane. Irving! Irving! Irving! Il grande attore si ripresentò per la dodicesima volta. Aveva già ringraziato ed aveva già fatto il suo solito discorsetto. Che altro aveva a dire? Sorrise, s'inchinò e agitando famigliarmente la mano: « *Addio!* » disse. No! no! Non addio! non addio! « Allora, buona notte! » sclamò l'Irving sempre sorridendo e si ritirò.

Da quella sera non è più ricomparso su un teatro londinese. Nell'agosto intraprese una *tournée* in provincia e il 13 ottobre, rientrando all'Hôtel Midland dopo la rappresentazione della sua favorita tragedia del Tennyson, cadde su una sedia fulmina-

to da sincope. E' morto in Bradford, una delle città del nord dove il puritanismo ha sempre combattuto il teatro collo stesso entusiasmo con cui ha combattuto il diavolo: è morto sulla controscarpa nemica, trionfante, cogli applausi che ancora gli echeggiavano nell'orecchio.

Buona notte! La fama dell'attore è stata paragonata al frutto colto dallo Chateaubriand sulle rive del lago Asfaltide, la cui buccia indorata dal sole involgeva un pugno di cenere: ma o il paragone non è corretto o c'era sotto lo splendore del nome dell'Irving qualche cosa di più consistente e di più duraturo che il vento non disperderà tanto facilmente.

Irving sarà o non sarà stato un grande attore: certo egli ha personificato un momento drammatico in Inghilterra; ha elevato la sua arte ai più alti onori, coll'ingegno, collo studio, col carattere; ha riportato vittoriosamente nel cuore di Londra Shakspeare, che da trent'anni era esulato in un oscuro teatrino del nord; ha gettato, colla sua figura nobile e imponente, un'ombra di serietà e di rispetto sulla scena più frivola e più volgare di questo mondo.

Il suoi biografi ci narrano con ammirazione gli sforzi con cui si è aperta la strada in mezzo a mille difficoltà e a mille ostacoli. In Inghilterra chi va sul palcoscenico cambia nome. Irving è un nome preso a prestito. Egli si chiamava John Henry Brodribb ed era nato il 6 febbraio 1838 a Keinton Mandeville, presso Glastonbury — l'Avalon di Re Arturo. Paesi dell'ovest, i più romantici che abbia l'Inghilterra! L'abbazia di Glastonbury fu fondata sul posto dove la verga di Giuseppe da Arimatea cadde, prese radice e diventò lo spino che fiorisce a Natale.

Il padre di sir Henry era un modesto mercante, povero di mezzi e di spirito: ma la madre era una intellettuale, e il futuro celebre attore crebbe con lei parte nel Somerset, parte in Cornovaglia — ancora più all'ovest — nella cittadina di Helston, che ha fama di essere caduta di mano dal diavolo e i cui abitanti si chiamano pur oggi *draghi*. Da quella lontana regione che conserva ancora la lingua e i sogni dei Celti, l'Irving derivò forse quella spiritualità, quell'amore del romanzesco e dell'epico, che si sono sempre notati nei suoi gusti e nelle sue espressioni artistiche.

Ma venne a Londra ancora giovanissimo — nel 1849 — e perchè non aveva letto altro che la Bibbia e il *Don Chisciotte* fu mandato a scuola per due o tre anni. Poi dalla scuola passò in una casa commerciale che trafficava coll'India e tirò avanti altri due o tre anni copiando lettere e facendo somme. Il mestiere però non gli andava a genio. Aveva cominciato a frequentare una scuola di elocuzione e la smania di recitare si era gradatamente impossessata di lui. Leggeva, studiava a memoria brani di Shakespeare, declamava .Alle volte, quand'era in ufficio, si andava a nascondere in una cassa d'imballaggio per poter finire un libro che gli stava a cuore o imparare una scena che doveva recitare alla sera. Di soldi ne aveva pochi. Ma viveva a thè e pane e burro, e così risparmiava tanto da poter correre e sentire due o tre volte per settimana il Phelps che teneva vivo Shakespeare al Sadler's Wells, nel nord di Londra. Riuscì anche a farsigli presentare e a chiedergli un posto nella sua compagnia. « Vuoi fare l'attore, ragazzo mio? No, no, è una cattiva professione! » gli disse il Phelps. Ma il consiglio non valse. A diciot-

to anni, con una lettera di presentazione di un attore secondario — l'Hoskins — si fece accettare da una compagnia che recitava in provincia, a Sunderland, e così cominciò la sua *Via Crucis*.

Fu lunga e ingrata. Per vent'anni, dal 1856 al 1876, girò di città in città rappresentando complessivamente circa settecento parti diverse. Scoraggiamenti, timidezze (una volta, dimenticatasi la parte, fuggì dal palcoscenico a mezzo di un atto!) insuccessi, fischi, lunghi periodi di disoccupazione, momenti di miseria segnarono la sua strada come quella di tutti gli artisti che vogliono riuscire ed hanno la fortuna di non riuscire troppo presto. Nel 1866 si fece notare in una commedia del Boucicault, data a Manchester, e subito dopo venne a Londra dove impressionò favorevolmente i critici. Una sera anche Carlo Dickens lo andò a vedere, ed uscendo dal teatro disse a un suo amico: « Se quel giovanotto un giorno o l'altro non diventa un grande attore vuol dire che, in fatto d'arte, io sono un grande ignorante! »

Il giorno era ancora lontano,, ma venne. Nel 1871 l'Irving recitava al Lyceum, che allora era diretto dal Bateman — il colonnello Bateman, per dargli il suo titolo! — La stagione era andata di male in peggio, il Bateman era disperato. L'Irving gli propose una versione del *Juif Polonais,* di Erkmann-Chatrian: il direttore esitò perchè gli pareva un povero melodramma senza risorse, ma alfine cedette, e la sera del 25 novembre 1871 comparve per la prima volta sul cartellone del Lyceum: *The Bells,* un annuncio che doveva ripetersi poi costantemente, ovunque l'Irving andasse, per trentaquattro anni e che fece la sua comparsa anche a Bradford, alcune sere prima della morte del grande attore...

The Bells è veramente un melodramma. Il padrone di un alberghetto di Normandia, Mattia, sul tramonto di una vita rispettata, siede una sera accanto al fuoco colla moglie, la figlia e due amici. D'un tratto, in mezzo alla conversazione famigliare, egli è ripreso dall'ossessione del suo delitto. Un grillo canta sul muro vicino,e all'orecchio di Mattia quel canto risveglia la sensazione dei sonagli (*the bells*) del cavallo che portava l'ebreo polacco da lui trucidato. Tutto il dramma è dominato da questa ossessione. All'ultimo atto Mattia si corica nel suo letto, sogna e vive il sogno sulle scene. Gli pare che il suo antico delitto sia stato scoperto: ecco, ora è trascinato alle Assise, un giudice lo interoga e moltiplica contro di lui le prove e le testimonianze. Egli nega. Sono passati tanti anni dal delitto e la sua onorabilità è così ben consacrata dal rispetto di due generazioni!... Ma il giudice immagina uno statagemma: chiama un ipnotizzatore, e, nel sogno magnetico, Mattia confessa, rivelando tutti i particolari dell'assassinio, come uccise, come rubò, come gettò il cadavere in una fornace e lo fece scomparire. Lo si risveglia dal sonno ipnotico, gli si mettono sott'occhio i verbali e il vecchio terrorizzato cade a terra e muore.

E' un dramma macabro e spaventoso, ma offre una straordinaria opportunità per un grande artista. Alla Comédie-Francaise fu rappresentato prima dal Got e poi da Paul Mounet. Anche il Coquelin volle interpretare Mattia, ma — a giudizio degli stessi francesi, tra cui Georgès Bourdon direttore dell'Odéon — nessuno seppe fare di questo melodramma di Erkmann Chatrian una creazione così suggestiva come l'Irving. Mi dicono che alla Comédie il sogno

veniva in certo qual modo materiato (è l'espressione spiritistica!) e che nell'ultimo atto si vedevano realmente sulla scena il giudice, l'ipnotizzatore, i gendarmi e tutti i particolari della Corte d'Assise. Ma l'Irving comprese che nell'espressione del sogno la sola figura drammatica era quella dell'assassino e che il tribunale vero a cui era trascinato davanti era quello della coscienza. Però egli fece sul palcoscenico l'oscurità completa e in essa Mattia si agitava illuminato da un riflettore che lo seguiva in tutte le sue mosse di allucinato: quando l'ipnotizzatore si avanzava erano solo le sue mani che si vedevano nella striscia luminosa e l'effetto non poteva essere più fantastico.

The Bells ebbero un colossale successo. Il critico del *Daily Telegraph,* che parlò la mattina dopo dell'Irving come di una rivelazione, fu chiamato dal direttore e rimproverato per aver tanto esaltato un attore fino allora quasi ignoto. Ma il direttore andò la sera stessa al Lyceum e dovette ricredersi. D'allora la carriera dell'Irving fu una successione di trionfi. La critica non fu sempre concorde nel giudicare le sue interpretazioni, ma il pubblico rimase constantemente sotto il fascino della sua arte. Inutile ricordare la serata del 31 ottobre 1874, che è scritta a lettere d'oro negli annuali teatri inglesi. Dopo averlo studiato per dieci anni, l'Irving diede l'*Amleto* e presentò un tipo così nuovo, così umano, così vivo, così intellettuale, così sincero quale non si era più visto sulla scena dai tempi di Garrick e di Kean. All'*Amleto* seguirono, con maggiore o minore fortuna, quasi tutti i capilavori shakspeariani, e nel 1879 l'Irving diventò il proprietario e il direttore del Lyceum, che rimase per un quarto di secolo

il tempio consacrato dell'arte nazionale. Uno dei suoi primi atti fu di scritturare Miss Ellen Terry, avvenente, intelligentissima, affascinante per grazia e per umorismo. Miss Ellen Terry, che, sebbene in tarda età, è ancora la prima attrice inglese, passò come una visione di bellezza tra gli artisti della sua avventurosa gioventù. Fu sposa al grande pittore Federico Watts, ma lo lasciò per riprendere il teatro e la vita libera e spensierata. Accanto all'Irving essa fu un'irresistibile Porzia, una soave Ofelia, una terribile Lady Macbeth.

L'Irving fece la sua comparsa in circa settecento parti, e questo non è poco in un paese dove, per il sistema del *long run,* un dramma o una commedia tengono il cartellone per un anno o due senza interruzione. Non in tutte però fu egualmente felice. In Romeo, in Benedick, in Jago, in Coriolano, in Claude Melnotte, parve sempre deficientissimo. Il suo Otello — per giudizio unanime di tutti i critici inglesi — non reggeva al confronto di quello di Salvini, ed io dirò che il suo Shylock e il suo Luigi XI non reggevano al paragone di quelli di Ermete Novelli, che, disgraziatamente, gli inglesi non conoscono. Ma l'Irving era un artista singolare. Non lo si poteva giudicare nelle singole parti che interpretava: si dovea considerarlo nella creazione complessa della tragedia o del dramma che metteva in scena. Egli non era un attore emotivo: la sua grandezza stava tutta nel cervello. Non vedeva in un lavoro certi momenti, ma certi effetti generali: insomma, a differenza di quasi tutti i suoi confratelli, egli non si innamorava della *parte,* ma del *dramma.* In questo stavano l'inferiorità dell'attore e la superiorità dell'artista: per questo, più che un gran-

de Amleto o un grande Riccardo III, egli è stato un grande attore shakespeariano, un interprete e un rappresentatore dell'opera del sommo tragico nel suo spirito diffuso di poesia, di bellezza e di pensiero. Nessun lavoro del repertorio moderno lo ha mai tentato: la commedia borghese gli sembrava l'apoteosi della volgarità. Egli aveva sempre bisogno di un'atmosfera irreale e fantastica, della misteriosità romantica e della solennità storica. Becket, Robespierre, Dante, Carlo I, Luigi XI, Re Arturo, erano i suoi personaggi favoriti: fra i melodrammi il personaggio di Mattia (*The Bells*) e quello di Brewster (*A story of Waterloo*) si confacevano meglio al suo temperamento per i contrasti violentissimi a cui si prestavano. Di manierismi la sua recitazione era piena, ma il pubblico vi aveva fatto l'abitudine. La sua pronuncia era talora aperta e irritante; la sua voce — sempre ingrata — aveva spesso delle intonazioni cavernose stridenti; parlava con delle pose talora inesplicabili e aveva un'andatura così lenta in certi casi che dava un'impressione di goffaggine. Ma, lo ripeto, egli era più che il personaggio, la tragedia: e questa curava con rara intelligenza e con gusto impareggiabile.

Anzi la sua vera, indisputabile grandezza fu quella di *metteur en scène*. In questo egli è stato il maestro e l'apostolo, come il Kean era stato il pioniere. Se la messa in scena dei teatri londinesi è ora una cosa unica e superba lo si deve sopratutto a lui, all'esempio sapiente e incoraggiante dato dal Lyceum.

L'Irving non poteva concepire la tragedia o il dramma se non in un tutto armonico e perfetto. Un bel lavoro treatrale ed un grande attore trionferanno sempre anche senza una speciale messa in scena. D'accordo. Ma la messa in scena ha sul dramma o sulla commedia lo stesso effetto che la pubblicità ha sul libro. Se il libro è buono la pubblicità serve a metterne in evidenza i pregi: se il lavoro drammatico è buono la messa in scena serve a farlo meglio apprezzare e gustare. Un dramma o una commedia sono come un testo di cui la messa in scena e l'interpretazione servono a fissare il senso. Di questo si è convinto l'Irving il quale per ogni suo lavoro che ha prodotto si è sopratutto preoccupato del modo migliore di fissarne il senso.

Sul palcoscenico egli era come un generale sul campo di battaglia. Nulla gli sfuggiva, nemmeno il più piccolo e insignificante particolare. Il suo gusto era delicatissimo, il suo occhio sicuro. Egli aveva un genio tutto suo per accompagnare le stoffe e i colori, per combinare gli effetti di luce, per dare illusioni di verità e suggestioni di poesia. La più fedele e insieme ideale riproduzione di Venezia io non l'ho vista in nessun quadro o in nessun panorama: l'ho vista al Lyceum nella primavera del 1898, quando l'Irving rappresentava Shylock.

Ma se l'Irving si deve considerare come il maestro, anche gli altri attori-direttori londinesi sono degli impareggiabili *metteurs en scène*: il Tree all'His Majesty's, l'Harrison e il Maude all'Haymarket, il Wyndham al Criterion e al Wyndham, l'Alexander al Saint James's, il Robertson alla Comedy, il Terry al Terry, ecc.

Il signor Giorgio Burdon, già direttore dell'O-

déon, ha fatto un confronto tra la messa in scena del *Chemineau* di Richepin a Parigi e quella dello stesso lavoro (sotto il titolo di *Ragged Robin*) a Londra, per concludere che gli inglesi sono in quest'arte di gran lunga superiori ai suoi connazionali. La superiorità non consiste per altro negli scenari. In Inghilterra si è formata recentemente una *Scenic Artist's Association* di pittori scenaristi, che hanno anche organizzato una esposizione delle loro tele alla Galleria Grafton. I loro paesaggi e i loro sfondi, per quanto buoni sono ancora lontani dalla grazia e dalla delicatezza degli scenaristi francesi e non hanno nulla da insegnare agli italiani. Tanto è vero che or non è molto il Russell ha invitato a Londra il nostro bravo Rovescalli per dipingere gli scenari del nuovo teatro Waldorf.

La superiorità della messa in scena inglese è dovuta, più che al pittore, all'attore-direttore il quale cura tutto l'insieme della decorazione, facendone quel muto personaggio che ogni autore desidera e immagina, ma che non ha la facoltà di creare. E' dovuta alla scrupolosa verità degli accessori, onde sulle tavole dell'His Majestys's o dell'Haymarket un albero è un albero, e una colonna è una colonna e non dei pezzi di tela tremolanti. E' dovuta all'esattezza storica: onde mi ricordo che per produrre *Paolo e Francesca* del Philips l'Alexander ha mandato espressamente a Roma e a Ravenna a prendere delle note, dei disegni e delle fotografie. E' dovuta, sopratutto, al lusso, alla richezza, alla possibilità di sborsare delle somme enormi: onde il Tree non badava a spendere quindicimila lire in fiori per un solo atto del *Ragged Robin* e sei mila lire ogni sera per il *Giulio Cesare*. Alcune delle messe in scena dell'Irving

sono costate delle cifre favolose: quasi mezzo milione quella del *Dante* di Sardou!

Gli attori-direttori sono andati tanto oltre che ora la messa in scena non è mai sontuosa abbastanza per il pubblico.

Il pubblico inglese — giova ripeterlo — non va a teatro per un godimento intellettuale, ma per cercarvi un piacere calmo e complesso di tutti i sensi. Sul palcoscenico vuol vedere costruzioni grandiose, magnifici costumi, effetti spettacolosi: nella sala vuol trovare proprietà, eleganza, *comfort*. Quel gusto tutto inglese per una sapiente combinazione del bello e dell'utile si rivela meglio che altrove nel teatro. Egli vi va in frack e la sua signora in *decolletè*, e vuol esservi ricevuto da gran signore, come nella sala privata di un lord, non come in un ritrovo pubblico.

Alla porta lo attendono non degli inservienti in montura, ma degli impiegati in cilindro, abito nero, *gilet* bianco e guanti, che lo conducono alla sua poltrona. Tutta l'organizzazione del teatro riflette questa concezione speciale e aristocratica che ne hanno i suoi frequentatori. Appena entrati il vestibolo vi dà subito un'impressione di piacevolezza. Esso può essere in marmo o in legno artisticamente intarsiato, ma non mancherà mai di un alto e ricco tappeto e di una grande e variata profusione di fiori. I corridoi, dalle pareti dipinte o coperte con stoffe di valore, sono graziosamente illuminati da piccole bugie da cui si spande attraverso l'*abat-jour* di seta una luce tenue e delicata. Arrivati nella sala voi non siete colpiti dalla sua ampiezza e dalle sue decorazioni. Il teatro inglese è generalmente piccolo, semplice, non sovraccarico di ornamenti. Ma, girando

intorno l'ochio non tardate ad accorgervi delle comodità ch'esso presenta.

La platea è tutta montante di modo che gli ultimi spettatori sono quasi all'altezza della prima fila di palchi nei nostri teatri. Le poltrone sono soffici, eleganti, col sedile che si abbassa e si alza automaticamente. Tra una fila e l'altra c'è spazio di passare senza stritolarsi le ginocchia. Ogni poltrona è fornita di un binoccolo che potete ottenere introducendo un pezzo da sei *pence* in una cassettina. L'orchestra è invisibile. Di palchi — eccetto i due di proscenio — non ve ne sono. Ma le gallerie — due o tre al più — descrivono un arco di cerchio assai aperto e non una semicirconferenza come da noi. Però tutte le poltrone sono disposte secondo un angolo che, anche per quelli che occupano posti eccentrici, non si allontana sensibilmente dalla linea perpendicolare alla scena. E tutti possono vedere in qualunque punto si trovino.

La sala è illuminata giudiziosamente in modo da mantenere una tonalità delicata e quasi evanescente di colori; ed è aerata durante lo spettacolo con speciali ventilatori che tolgono all'atmosfera quel senso di oppressione che si prova spesso dopo due o tre ore in un teatro italiano.

Ad ogni piano vi è un buffet messo con lusso e una guardaroba. Le guardarobe riservate alle signore sono di una speciale eleganza, con grandi specchiere, pettini, spazzole, spilli, cipria e tutto l'occorrente per la *toilette*. Fra un atto e l'altro delle *misses* in nero girano con dei vassoi da cui potete prendere thè, gelati, cioccolattini, biscotti, dolci, o vi vendono dei programmi speciali dello spettacolo artisticamente illustrati o *brochures* contenenti notizie

sul lavoro che si rappresenta. Mi ricordo che durante la prima stagione del *Giulio Cesare* all'His Majesty's il Tree aveva messo in vendita in teatro un elegantissimo *souvenir* illustrato con cenni sul significato e sulle vicende di quella particolare tragedia nella storia e sulle scene.

Queste ed altre attenzioni, ricercatezze, eleganze e *coquetteries* danno all'ambiente del teatro inglese un'intima e simpatica signorilità, a mantenere la quale concorre non poco il contegno del pubblico. La cosa che mi ha sempre fatto l'impressione più gradevole nei teatri di Londra è il silenzio: non porte che sbattono, non stropiccio di piedi, non conversazioni o esclamazioni a voce alta, non discussioni, non quell'andare e venire, quell'alzarsi, quel voltarsi, quell'agitarsi, quell'aggrupparsi che si vedono nei nostri teatri.

All'alzarsi del sipario si abbassano i lumi e la sala diventa così silenziosa che si sentirebbe volare una mosca. Le approvazioni e disapprovazioni — meno frequenti le une e le altre che da noi — sono fatte in modo sommesso e dignitoso al termine di ogni atto e quasi mai durante l'azione. Solo a spettacolo finito il pubblico esprime anche calorosamente i suoi sentimenti verso gli attori o l'autore.

In Italia una nuova commedia è talora così sonoramente fischiata dopo un atto o due che il capocomico è costretto a troncarne lo spettacolo e a passare senz'altro alla farsa. Questo non avviene mai in Inghilterra, anche perchè ad ogni *première* vi è una *claque* sapientemente disposta e naturalmente... ben disposta. Non che ci sia della gente pagata per applaudire, come avviene a Parigi e a Vienna. Qui i *first-nighters*, ossia i frequentatori delle prime, non

si chiamano nemmeno *claquèurs,* ma semplicemente *enthusiasts.*

Ce ne sono tanti!

L'attore-direttore ha i suoi entusiasti, il *manager,* l'attrice, l'autore hanno rispettivamente i loro. Anche senza essere conosciuti personalmente una letterina all'attore-direttore spedita alla vigilia di una *première* e palpitante di ammirazione per le sue grandi doti vi procura quasi certamente un biglietto di favore. Gli *entusiasti* sono disposti nella prima fila della platea e delle gallerie e danno a tempo opportuno il segnale degli applausi. Sono essi che acclamano all'ultimo l'attore-direttore e domandano insistentemente il discorsetto: *Speech! Speech!* Per essi —amici buoni e fedeli! — egli lo fa colla voce e coll'animo commossi dalla... spontanea e generosa accoglienza!

Certo non mancano anche in Inghilterra i *first-nighters* entusiasti... ma indipendenti. Il Bourchier ha raccontato una volta questa storiella: «Il mio servo di camerino, un ragazzo di sedici anni, era un appassionato *firts-nighter* e non mancava mai alle prime del Gaiety. Naturalmente quando lo presi al mio servizio mi immaginavo che avrebbe abbandonato la galleria per il palcoscenico. Una sera tuttavia, alla prova di una nuova commedia, ho notato nel ragazzo, che aveva assistito da cima a fondo, un'espressione poco soddisfatta. Venne la prima rappresentazione. Finito il primo atto torno al mio camerino ma è chiuso. Provo ad aprire, non si può. Chiamo il ragazzo, non risponde. Lo faccio cercare tra le quinte, non c'è. Il tempo urge ed io sono costretto a far abbattere la porta. Intanto mando a vedere anche in teatro. Gira di quà, gira di là, ecco

che finalmente lo trovano. Era lassù in alto nell'ultima galleria insieme ai suoi antichi colleghi *first-nighters* che mi fischiava sonoramente. Condotto in mia presenza e da me rimproverato egli mi rispondeva colla massima franchezza: Signore, io sono il vostro servo fedele dietro il sipario, ma come un uomo indipendente ed un onesto *first-nighter* ci tengo ad esprimere il mio parere imparzialmente a tutte le prime!»

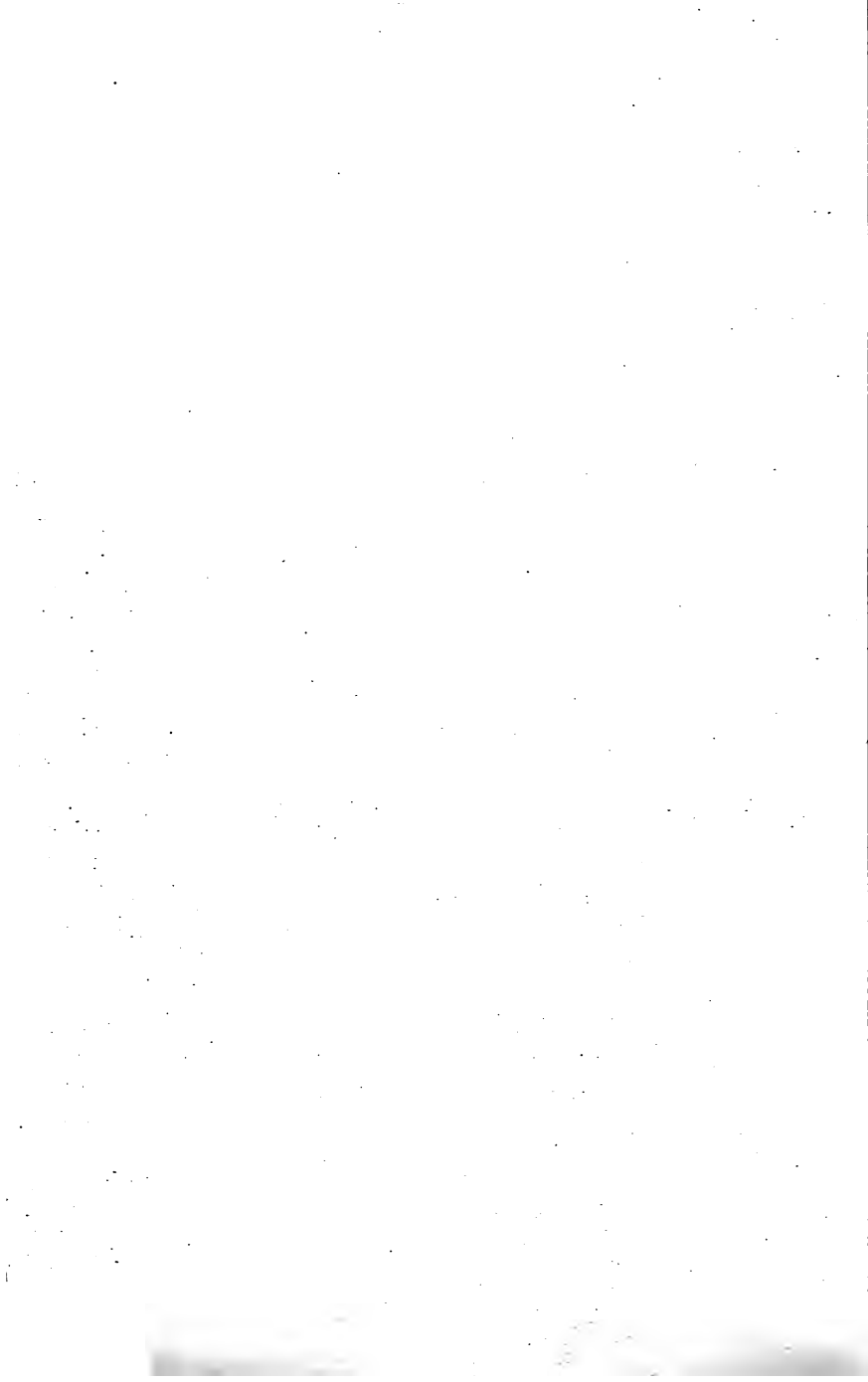
Fiero e onesto ragazzo!

Egli è un tardo e glorioso nipote dello spettatore inglese d'un tempo quando non c'erano *enthusiasts*, non c'era ritegno, non c'era correttezza, non c'era docile rassegnazione o facile accontentatura nel pubblico. Questo teatro inglese che ora ci dà una così curiosa impressione di proprietà, d'ordine, di compostezza, è stato per secoli il teatro più tumultuoso e rivoluzionario d'Europa!

Da Carlo II, cioè dall'epoca della restaurazione, a Giorgio III, il pubblico si accalorava per gli attori e per i drammi come per la politica. Si formavano dei partiti e si impegnavano nelle platee e nelle gallerie delle vere battaglie. Un capocomico alzava i prezzi o licenziava un attore per cui il pubblico aveva delle simpatie? La sera dopo non poteva aver luogo lo spettacolo: fischi, urli, fracassi diabolici, pugni, baruffe, duelli! Spesso un magistrato doveva sedere nel mezzo della platea e a un certo punto tirar fuori una candela, accenderla e leggere il *Riot Act* dichiarando il teatro in stato d'assedio.

Altre volte, come è capitato all'Haymarket nel 1738, il pubblico era così indisposto e minaccioso che gli attori dovevano presentarsi sulla scena in mezzo a due fila di granatieri, colle baionette innastate ed i fucili spianati.

Gli spettacoli procedevano in mezzo alle interruzioni, alle impertinenze, al baccano. Dal palco reale veniva il cattivo esempio e Giorgio III era solito commentare a voce alta la commedia e la recitazione. I commenti degeneravano spesso in litigi ed i litigi in botte. I borghesi in platea si tiravano per il naso e i gentiluomini sguainavano la spada. Una volta due saltarono sul palcoscenico e diedero lo spettacolo di un duello reale sbudellandosi davanti al pubblico. Altra volta i lord davano tanta noia agli attori coi loro motteggi che questi piombavano loro addosso e li picchiavano di santa ragione.

Testimonienza dei bellicosi costumi del pubblico facevano ancora or non è molto due granatieri, piantati da una parte e dall'altra del proscenio del Covent Garden durante lo spettacolo. Una sera uno di essi fu talmente impressionato dalla recitazione del Garick in una tragedia che lasciò andare l'alabarda e cadde a terra svenuto. Il Garrick gli mandò un bicchiere di whisky ed una ghinea. La sera dopo anche l'altro granatiere pensò bene di svenire ma il Garrick non si lasciò impietosire. S'impietosì però il governo che finì per abolirli. Anche il pubblico si era cambiato e i due granatieri erano diventati un anacronismo.

VII

Il Teatro Nazionale Irlandese — All'ombra di una vecchia pianta — Li Rinascenza Celtica — Fra storie e contadini — La Lega Gaelica — Ia movimento drammatico — La sua essenza ed i suoi principî estetici — W. B. Yeats — Il suo teatro mistico — Dove c'è il nulla c'è Dio.

Passare dal teatro commerciale inglese al teatro nazionale irlandese è come passare da un negozio di Oxford Street, sfolgorante di orpellature e di brillanti chimici, ad una di quelle rozze panchine, nelle fiere di campagna, su cui sono in vendita utensili ed oggetti di legno, lavorati a mano dai contadini. Sono lavori semplici, primitivi, ingenui, e spesso grotteschi, ma l'umile artefice li ha fatti con amore nel buon legno del suo paese. Utensili e oggetti sono messi là alla rinfusa, da una mano che ignora l'arte seduttrice della mostra, ma sulle panchine cade la fresca ombra di un vecchio ippocastano e tutto intorno è gioia di luce, purezza d'aria e festa di campane.

Al pari di colui, che, abituato l'occhio alla vistosità e alla civetteria delle vetrine di città, si sofferma ad osservare con simpatica curiosità i modesti prodotti di un'arte così sincera e così spontanea, noi proviamo ora un senso di ineffabile compiacenza nell'uscire dal teatro commerciale inglese, con tutto il suo affarismo e la sua volgarità, il suo splendore di

messa in scena e la sua banalità di contenuto, i suoi stucchi dorati e la sua falsa atmosfera, per entrare in questo povero, disadorno e poetico teatro di campagna.

Anch'esso è fatto nel buon legno del paese, anch'esso è lavorato con amore, e tutto intorno è pur qui gioia di luce, purezza d'aria e festa di campane. La vecchia Irlanda, forte e buona pianta sbattuta ma non curvata dagli uragani, vi spande sopra l'ombra dei suoi destini, delle sue melanconiche memorie e delle sue erranti fantasie.

Pochi, forse nessuno dei lettori italiani, ne avranno mai sentito parlare. Ma il teatro nazionale irlandese è quasi ignorato anche in Inghilterra. Esso è nato ieri ed è appena uno dei tanti germogli di questa tenera e delicata primavera di canti, di miti, di romanzi e di leggende che si chiama la Rinascenza Celtica.

Durante le lotte per l'*home rule* tutte le energie e le attività nazionali erano state concentrate nella politica. L'amore del sapere, che gli irlandesi dicono sia indistruttibile in Irlanda, era stato in questo periodo burrascoso assolutamente impercettibile. L'arte, la letteratura, la poesia avevano come perduto ogni fascino per una generazione che si era gettata a capo fitto nelle battaglie parlamentari, nelle cospirazioni segrete e nelle agitazioni politiche. Ma la caduta del Parnell segnò un brusco e doloroso risveglio. La vittoria che, per un momento, era parsa così vicina si riallontanò improvvisamente e fu quasi perduta di vista. La sfacelo del partito parnellista, la caduta di Gladstone, la conquista di Westminster da parte degli unionisti, l'insurrezione dell'opinione pubblica in Inghilterra contro ogni idea di *home rule,*

le reazione conservatrice e imperialista, durata per più di dieci anni, hanno fatto tramontare tutte le speranze e tutti i sogni dei nazionalisti.

Un periodo di sosta forzata, di inazione, di disillusione e di raccoglimento subentrò alla lunga battaglia e alla penosa sconfitta. E fu allora che l'Irlanda volse altrove tutte quelle energie che — lasciati incolti i più fini elementi del suo spirito nazionale — aveva per anni diretto affannosamente al perseguimento di riforme politiche ed agrarie. Fu allora che, perduta per il momento ogni speranza di raggiungere l'autonomia, sentì il bisogno di affermare in altro modo la sua personalità, di ravvivare la sua fede alle fonti perenni del genio patrio, di scendere e di rifugiarsi nell'anima della sua terra e della sua storia. Di qui il movimento incominciato intorno al 1890 e al quale si è dato il nome di Rinascenza Celtica.

Caratteristica di questo movimento è la sua schietta impronta paesana. In Irlanda il contadino è il depositario della letteratura nazionale o meglio di tutto quel tesoro di miti, di leggende, di tradizioni, di romanzi e di ballate che ne formano il tessuto. Attraverso le età e le dure peripezie della storia il contadino ha, quasi miracolosamente, conservato questo delicatissimo tessuto facendosene un involucro luminoso, dentro il quale è sempre vissuto.

Egli è un essere curioso.

Dal punto di vista inglese è un disgraziato, per cui l'avvenire non ha alcuna possibilità; una povera

creatura ignorante, indolente, superstiziosa, incapace di qualsiasi progresso. Certo, a differenza del contadino inglese egli non ha mai provato la tentazione di lasciare i campi per la città e di abbandonare la vita agricola per quella industriale.

Le miserie e la persecuzione lo hanno spinto con riluttanza ad emigrare in America dove ha sviluppato magnifiche risorse, insospettate nel suo carattere. Ma questo movimento d'emigrazione si è compiuto e si compie contro le sue più care aspirazioni.

L'ideale del contadino irlandese sarebbe di rimanere dov'è, di vivere la vita dei padri e dei nonni, colle loro stesse credenze, le loro speranze, i loro piaceri; e a questo ideale arcadico egli sacrifica ogni altra considerazione di *comfort*, di benessere, di miglioramento materiale e morale. Egli non sente il bisogno di mangiare tutti i giorni carne fresca o salata, come il contadino inglese, o di vivere in una casetta commoda e linda. Mangia patate, vive in capanne col tetto di paglia e dorme sui fienili o nelle stalle insieme colle bestie.

Ma egli ha degli altri bisogni che il contadino inglese non sente: dei bisogni spirituali e ideali che sono per lui indispensabili. Le esigenze del suo stomaco sono insignificanti, ma quelle della sua immaginazione sono imperiose. Vuole respirare l'aria della sua valle, godere la compagnia dei suoi compaesani, udire la parola dei suoi preti, perpetuare gli usi e i costumi della sua gente. E' attaccato in modo singolare alle sue fiere, alle sue danze, ai suoi festini, alle sue cerimonie religiose, alla musica dei suoi zampognari e sopratutto a quella vaghissima atmosfera celtica di storie, di tradizioni e di leggende che formano lo sfondo della sua esistenza.

In Irlanda questo povero mondo e il mondo dei sogni non sono molto distanti e il contadino passa facilmente dall'uno all'altro, anzi è più spesso di là che di quà. Nessuna cosa lo diletta più che il raccontare a sera accanto al focolare di Cuchulain, che ha combattuto per due giorni il mare fino a quando le onde gli passarono sopra il capo e lo affogarono; di Caolte, che ha dato l'assalto al palazzo degli Dei; di Oisin che ha cercato inutilmente la pace per trecento anni nel mondo delle fate; e di tutti gli altri eroi ed eroine della grande fantasmagoria celtica, il cui significato, come dice lo Yeats, nessun uomo ha mai potuto scoprire, nessun angelo ha mai rivelato! Ed oltre le saghe e le antiche leggende hanno per lui un fascino irresitibile le storie di fate, di diavoli, di apparizioni, di luci misteriose, di cani e di gatti usciti dall'inferno, di streghe, di maghi e di luoghi incantati. Egli ne ha tanto parlato che tutto il paese ne è pieno come di un prodotto naturale.

Però non è meraviglia se l'Irlanda, il giorno in cui ha voluto rinfrancare la fede nell'anima della sua terra e della sua storia, ha cercato a questo prodotto gli elementi di un'arte nazionale. «Non c'è canzone o storia, passata di capanna in capanna che non abbia parole o pensieri, i quali non ci riportino alle fonti del sapere e della vita. E per quanto poco si conosca della loro origine, si sa però che queste canzoni e queste storie ascendono, come genealogie medioevali, attraverso ininterrotte dignità ai principî del mondo. L'arte popolare è invero la più vecchia delle aristocrazie del pensiero e perchè rifiuta tutto ciò che è passeggiero e triviale, tutto ciò che è puramente ingegnoso e grazioso; e perchè ha raccolto in sè i pensieri più semplici e più indimenti-

cabili delle generazioni essa è il suolo dove tutte le grandi arti hanno le loro radici.» (1).

***

Su questo suolo i giovani letterati irlandesi cercano da dieci anni erbe e fiori, colori e fragranze, voci e cadenze. Da Londra o da Dublino, dove sono costretti a passare buona parte dell'anno per procurarsi i mezzi dell'esistenza, essi vanno ogni estate nelle campagne irlandesi, si perdono tra le vallate e le colline, conversano coi contadini e i pescatori, trascrivono le loro leggende e le loro storie, ne raccolgono le tradizioni, ne studiano i costumi e i sentimenti e si sforzano di dare unità e disegno al loro rudimentale patrimonio artistico.

Si narra di giovani studiosi che passarono delle serate distesi sui tetti di umili capanne per udire, non visti, gli antichi canti gaelici di certi pastori.

Il Synge — che è tra i più tipici di questi scrittori — è andato ogni estate per vari anni nelle isole Aran facendo vita in comune coi pescatori, parlando la loro lingua e mangiando al loro desco. Lo Yeats — anima della Rinascenza — ha scritto il suo *Crepuscolo Celtico* sui racconti fattigli da una comare di Mayo e sulle storie narrategli da Paddy Flynn, un vecchierello che viveva in un villaggio della contea di Sligo. Paddy Flynn, anzi, è stato vittima del nuovo movimento letterario. Un amico dello Yeats gli diede un giorno una bottiglia di whisky e il vecchierello, sebbene sobrio per natura e per abitudini,

(1 W. B. Yeats, *The Celtic Twilight*.

si entusiasmò talmente alla vista di tanto liquore che visse di esso per alcuni giorni e quindi ne morì!

In diverso modo e per diverse vie i giovani irlandesi contribuiscono alla vaga rifioritura celtica. Vi sono i traduttori, i quali mettono in inglese gli antichi romanzi scritti in gaelico e il *folk-lore* ancor vivo sulle labbra dei contadini. Una donna di altissimo ingegno, Lady Gregory, ha fatto per le leggende eroiche irlandesi, ciò che il Malory ha fatto per le leggende del ciclo arturiano: le ha raccolte, tradotte, scelte, compresse, ordinate e fuse in un grande gruppo armonico di storie. Vi sono altri che attingono a questo materiale primitivo le inspirazioni per un'arte originale e moderna. Sono questi i poeti della Rinascenza Celtica o epici e lirici come lo Yeats, o religiosi come il giovane Lionel Johnson, morto l'anno scorso, o mistici e simbolici come G. W. Russell.

Altri ancora — e sono i prosatori — ricamano sul vecchio ordito celtico dei romanzi storici, come Standish James O' Grandy; o compongono novelle, bozzetti e romanzi sulla vita, i costumi, la psicologia del contadino d'oggi, ritraendone più o meno felicemente il profilo, sullo squallido sfondo delle campagne dell'Ovest. Altri infine si sono proposti la fatica più erculea e forse più vana: quella di risuscitare e dare nuova vita alla lingua morta del paese.

In certe regioni dell'Irlanda, come nell'Highland della Scozia, si parla ancora il gaelico, cioè la lingua dei Celti, modificata naturalmente dai secoli e dalle diverse influenze storiche e locali. In alcuni villaggi dell'Ovest i contadini anzi non parlano altro che il gaelico e non comprendono una sola parola d'inglese. Ora la Lega Gaelica, fondata alcuni anni or so-

no, ha per programma di salvare questa lingua, la cui area va sempre più restringendosi, di fissarne la grammatica, l'ortografia, e il costrutto, di renderne generale l'insegnamento e di elevarla un'altra volta a dignità letteraria. La Lega si è messa all'opera con un magnifico slancio; conta migliaia e migliaia di aderenti ed ha esteso le sue ramificazioni a Londra, nel Canadà, in Austrialia, negli Stati Uniti, nell'Argentina, ovunque, in una parola, si trovino degli irlandesi.

In gaelico si scrivono romanzi, poesie e giornali; in gaelico parlano i preti dal pulpito, gli oratori dalla tribuna, gli attori dal palcoscenico; in gaelico prese perfino la parola un deputato nazionalista alla Camera dei Comuni, con grande indignazione dello Speaker. Recentemente anche la corrispondenza si volle condurre in gaelico, ma la prova fallì perchè molte lettere e cartoline non vennero recapitate per l'incapacità da parte degli impiegati postali di leggere gli indirizzi. Per una cartolina rimasta giacente dei mesi all'Ufficio postale di Dublino perchè nessuno sapeva dove ed a chi portarla, vi furono ripetute e tumultuose dimostrazioni della Lega e interpellanze alla Camera dei Comuni. Ahimè! risultò poi che nemmeno il destinatario aveva saputo decifrare la soprascritta!

Perchè se vi sono quaranta o cinquantamila persone in Irlanda che parlano il gaelico, pochissime sono quelle che ne conoscono i caratteri — non romani e difficilissimi — e che lo sappiano leggere e scrivere correttamente. A questa ignoranza rimedia ora la scuola. In Irlanda ve ne sono ormai duemila dove si insegna il gaelico e in Londra vi sono dei corsi dove degli irlandesi, che hanno lavorato tutto il giorno

nella City, si improvvisano alla sera maestri per i loro connazionali. Questi corsi sono frequentati da uomini, donne, ragazzi, e perfino da vecchi di settanta o ottanta anni. Finite le lezioni si rimuovono le sedie e si improvvisano delle danze irlandesi al suono di arie irlandesi. Il giorno di San Patrizio poi tutti si recano col trifoglio all'occhiello nella cattedrale di Westminster, dove il servizio è condotto in gaelico, gli inni sono cantati in gaelico dal coro della Lega e il sermone è predicato in gaelico dal vescovo cattolico.

Ma tutta questa propaganda linguistica — sincera, entusiastica e simpatica com'è — potrà avere alcun risultato, oltre quello di mantener vivo il sentimento nazionale nel suo simbolo più puro e più nobile?

Io ne dubito assai.

Tentativi di questo genere furono fatti altrove e fallirono tutti quanti. Fallì in Norvegia, dove invano si cercò di ravvivare il *bonde-maal* o linguaggio paesano per sostituirlo al danese e farlo diventare il linguaggio scritto e nazionale; fallì — checchè se ne dica — in Provenza, dove pure la *langue d'oc* ebbe il suo campione in un poeta di genio come Federico Mistral; fallirà sempre ed ovunque, quando la lingua che si vuol galvanizzare non abbia dietro di sè una lunga ininterrotta e cospicua tradizione letteraria.

I migliori fra gli stessi scrittori della Rinascenza Celtica — irlandesi d'animo, di pensiero e di fantasia — si sono fatti stilisticamente sulla letteratura inglese e scrivono in un mirabile inglese. Se essi riuscissero anche ad adottare il gaelico, farebbero più del male che del bene alla loro causa perchè rinunce-

rebbero al grande pubblico cosmopolita che non li intenderebbe e non li leggerebbe più.

***

La Lega Gaelica fu fondata nel 1893 e da quella epoca e negli anni successivi molte altre istituzioni e società videro la luce in Irlanda aventi tutte quante lo scopo di cooperare alla rinascenza intellettuale del paese. Nel 1892 fu fondata in Dublino la National Literary Society, nel 1893 l'Irish Literary Society e l'Irish Text Society, col programma della revisione e pubblicazione dei testi irlandesi, e finalmente nel 1899 fu fondato l'Irish Literary Theatre che fu poi trasformato nel Teatro Nazionale Irlandese.

In un movimento di carattere popolare come questo, inspirato dall'amore e dallo studio del popolo, diretto a coltivare e ad affinare nel popolo il sentimento nazionale era naturale che il teatro — che è la forma letteraria accessibile ai più — dovesse avere una grande parte.

Ma doveva essere un teatro speciale.

Nel suo repertorio non si potevano comprendere commedie o drammi inglesi, i quali presentano una società odiosa e antipatica per ogni buon irlandese; nè in esso si poteva far posto ai migliori lavori della letteratura drammatica straniera, perchè i loro temi, i loro sentimenti, i loro problemi sono, per lo più, estranei alla vita irlandese.

L'Irlanda, non bisogna dimenticarlo, è un paese che non ha ancora compiuto la sua evoluzione storica e che non la compirà fino a quando non avrà risolto

la questione nazionale. Per ora la sua idealità, la sua psicologia e la sua etica sociale sono chiuse e costrette entro questa questione. I grandi problemi filosofici che hanno rivoluzionato in un secolo il pensiero europeo, non hanno toccato l'Irlanda, che si è mantenuta religiosissima, bigotta e papista, solo perchè ha visto nel cattolicismo un'arma di combattimento contro l'Inghilterra protestante; e così pure l'hanno lasciata indifferente i nuovi problemi economici e sociali perchè essa è ancora tutta intenta a studiare il suo problema agrario, che ha un carattere affatto speciale.

In una parola, tutta la vita irlandese odierna si muove in un'atmosfera analoga a quella della vita italiana, nel primo periodo della nostra rivoluzione, e la sua letteratura, come la nostra dal 1821 al 1848, è romantica nella forma e patriottica nella sostanza.

Però anche il teatro doveva essere rigorosamente nazionale. Cioè bisognava crearlo. Il genio irlandese è sempre stato portato per la scena, ma commediografi e drammaturghi d'origine irlandese come il Faquhar e il Congreve, il Goldsmith e lo Sheridan, Oscar Wilde e G. B. Shaw, non si possono considerare nazionali. La loro educazione intellettuale è stata classica e inglese ed essi hanno scritto per il pubblico inglese.

Il primo tentativo, quello dell'Irish Literary Theatre fallì perchè gli attori erano inglesi e non potevano avere una intendente simpatia nè coi loro autori nè col loro pubblico. Ma nel 1902 quest'istituzione, dovuta all'iniziativa dello Yeats, di Edward Martyn e di George Moore si trasformò nell'Irish National Theatre: un attore irlandese di talento, Mr. G. Fay, si circondò di una compagnia di dilet-

tanti irlandesi e rinnovò con simpatico ardimento e con notevole successo l'esperimento fatto dall'Antoine col suo Théâtre Libre.

Gli inizi furono scabrosi.

Il Teatro Nazionale Irlandese, che doveva esprimere il genio drammatico della razza... non aveva un teatro. Ma che importa? Per i primi tempi la compagnia girò di città in città, recitando nelle *halls* e nelle sale private, senza palcoscenico, senza scenari e senza costumi. Lo Yeats suggerì due o tre costumi che potevano adattarsi a tutte le parti in tutti i drammi storici. Gli attori non avevano alcuna pratica della scena. Ma che importa? Se il Racine aveva scritto due delle sue più famose tragedie per delle collegiali, i giovani letterati della Rinascenza potevano bene scrivere per dei dilettanti.

E così andarono avanti per due anni fino a che nel 1894 una inglese, amica dell'Irlanda, Miss Horniman, ordinò a sue spese il restauro del vecchio teatro dell'Istituto dei Meccanici di Dublino e ne fece un presente alla Società del Teatro Nazionale Irlandese. I lavori di restauro e di decorazione furono fatti da irlandesi: il vetro istoriato nel vestibolo fu lavorato da un'irlandese, Miss Sarah Pursur: le grandi cornici di rame sono state fornite dalle officine irlandesi di Yonghal ed anche tutti gli altri accessori uscirono di mano irlandese.

L'Irlanda ebbe così il suo teatro.

Quanto al repertorio, in quattro o cinque anni, contò non meno di una quarantina di lavori, scritti da poeti, letterati, *misses* e perfino da preti. Sono, per lo più, commedie o drammi in un atto; il loro dialogo è vivo e sincero, ma la loro costruzione è generalmente inesperta, povera e primitiva. Alcuni la-

vori sono scritti e recitati in gaelico, altri in inglese. Il loro argomento varia; il loro tono è o grave o ironico. Alcune sono commedie politiche, di propaganda nazionalista, come una scritta e recitata in occasione del viaggio di Edoardo VII in Irlanda e un'altra sul problema dell'emigrazione. Queste sono le meno buone. Vi sono pòi le tragedie e i drammi di carattere storico nazionale, animati dello stesso spirito patriottico che inspirò il teatro di G. B. Niccolini. Non mancano anche lavori poetici e simbolici; ma i migliori sono quelli che riproducono scene e tipi della vita dei contadini, come quelli di J. M. Synge. Essi sono i più sinceri, i più vivi, i più originali e i più interessanti perchè costituiscono una specie di illustrazione dialogata e prospettica del *folk-lore* irlandese.

A differenza di quello inglese questo teatro nazionale irlandese, non ha nè scopi nè ambizioni commerciali. Ha cominciato la sua vita con quaranta sterline e tira avanti come può. Non vuol divertire, vuole educare; non vuol rivolgersi all'occhio e al senso, ma all'intelletto e al sentimento; vuol dire le cupe ironie e le malinconiche dolcezze, le memorie ed i sogni, gli affetti ed i dolori del popolo, da cui e per cui è nato. Vuol essere sopratutto un'espressione pura del nobile e del bello.

I suoi principî estetici vennero così definiti dallo Yeats: «Noi dobbiamo scrivere o trovare commedie tali che facciano del teatro un luogo di attività intellettuale — un luogo dove il nostro pensiero sia emancipato da ogni altra preoccupazione. A ciò dobbiamo persuaderci che la bellezza e la verità sono sempre giustificate in sè stesse e che la loro presentazione sarebbe di per sè un grande servizio reso al

nostro paese. Ma tali commedie richiederanno, tanto in chi le scrive come in chi le ascolta, una sollecitudine per la bellezza e proprietà della lingua, maggiore di quella che si abbia nel teatro ordinario. Il St. Beuve ha detto che nulla è immortale nella letteratura eccetto lo stile, ed è precisamente questo senso dello stile, una volta comune fra noi, che è più difficile a ricuperarsi. Però se noi ridoneremo le parole alla loro sovranità, dovremo anche far sì che il discorso sia sulla scena più importante del gesto. Mi si è accusato di volere una recitazione cantata e monotona. Questo non è vero. Un attore dovrebbe sapere che ci sono cadenze e cadenze, epperò dovrebbe studiare i lineamenti musicali del verso o della prosa in modo da deliziarci l'orecchio con una musica continuamente variata. Noi dobbiamo semplificare la recitazione specialmente nel dramma poetico e nel dramma ideale di prosa. Dobbiamo abbandonare tutte le mosse che distolgono l'attenzione dal suono della voce e dai pochi momenti d'espressione intensa. Noi dobbiamo di quando in quando sostituire ai movimenti che l'occhio vede, i movimenti ritmici che sembrano sollevarci all'immagine di una vita più profonda di quella dell'anima individuale. Se è necessario semplificare il gesto — sì che esso sia compagno e non rivale del discorso — non è meno necessario semplificare la forma e il colore dello scenario e dei costumi. Generalmente lo sfondo dovrebbe essere di un colore unito per modo che i personaggi abbiano ad armonizzare con esso. In altre parole lo si dovrebbe concepire non come si concepisce un paesaggio, ma come si concepisce lo sfondo di un ritratto. Anche quando occorre rappresentare alberi e colline si dovrebbe usare una trattazione puramen-

te decorativa e il meno ingombrante possibile. Non ci deve essere nulla di inutile, nulla che distragga la attenzione dalla voce e dal movimento. Un'arte è tanto più grande, quanto più è umana. La recitazione greca era grande perchè consisteva tutta nella voce e la recitazione moderna può essere grande quando consista tutta nella voce e nel movimento. Ma un'arte che opprime tutto ciò sotto della cattiva pittura, dello sfarzo e della mimica è un'arte decadente di una gente degenerata».

William Butler Yeats non è soltanto l'esteta del nuovo movimento, ne è l'anima e il rappresentante. Nessun poeta ha mai avuto l'Irlanda che abbia rivelato con più discreta fedeltà il suo intimo e soave segreto: quella vaghezza dolorosa per le cose indefinite, che il mondo non ha mai visto, quella tormentosa ricerca di tutto ciò che è inesprimibile a parole o a fatti, quell'invincibile disdegno della realtà che si traduce o nell'ironia — la quale significa guardare le cose dall'alto in basso — o nel sogno — il quale significa non guardarle affatto. «Nel regno delle ombre è grande abbondanza di tutte le cose migliori. C'è colà più amore che sopra la terra; ci sono più danze che sopra la terra; e ci sono più tesori. Al principio la terra fu fatta per soddisfare il desiderio dell'uomo, ma ora essa è decrepita e decaduta. Che meraviglia se noi cerchiamo di saccheggiare i tesori di quell'altro regno?» (*)

(1) *The Celtic Twilight.*

Nessun poeta irlandese, sopratutto, ha mai incarnato più dello Yeats quella diffusa e rassegnata tristezza che è così tipica della razza. Di tutti i popoli della storia i Celti sono stati i meno fortunati. Essi non hanno mai avuto un'ora bella di sole e sono sempre vissuti come in un accidioso crepuscolo di speranze e di ambizioni insoddisfatte. Però come un'antica grande delusione pesa sulla loro anima e adombra leggermente tutta la loro arte.

Lo Yeats ha quasi quarant'anni. E' un tipo originale e una volta visto non lo si dimentica più; alto, sottile, delicato, con una di quelle faccie irlandesi lunghe lunghe e tutte tagliate per diritto; con delle guancie infossate e un mento acuto, con una ciocca cadente di capelli che gli oscura la faccia pallida e sbarbata. A quella faccia danno una curiosa, sconsolata espressione due occhi profondi, neri, di un taglio singolare, che sembrano abituati a fissarsi nel buio.

Egli è un visionario e un poeta.

Nato a Dublino, ha passato parte della sua fanciullezza nella Contea di Sligo, in un paese, dove, come egli stesso ci dice, il contadino sente sempre intorno a sè la presenza del soprannaturale. Fra quelle valli fantastiche e quelle foreste misteriose egli ha trovato un giorno « una scorciatoia al regno delle ombre ». Più tardi fu in Dublino, in Parigi, in Londra, ma a tutte le strade del mondo e della vita egli ha sempre preferito quella magica scorciatoia ed ha finito per farvi ritorno.

Essa lo portò anzitutto verso le ombre del passato. I suoi poemetti epici sono intessuti sulle gesta e sugli eroi del ciclo del Ramo Rosso. *La morte di Cuhoolin* e *La vecchia età della regina Maeve* vi-

brano di una vita eroica. In *Fergus e il Druida* lo Yeats ha introdotto una nota personale ed ha dato al re di Ulster lo spasimo de' suoi desideri.

IL DRUIDA.

Che vuoi?

FERGUS.

Io non voglio più essere re — ma apprendere la scienza dei sogni che è tua.

IL DRUIDA.

Guarda ai miei rari capelli grigi e alle mie guancie infossate — e a queste mani che non possono nemmeno reggere una spada — guarda a questo corpo che trema come canna agitata dal vento. — Nessuna vergine mi ama, nessun uomo chiede il mio aiuto — Perchè io non sono fatto delle cose che sogno.

FERGUS.

Un pazzo e stolido lavoratore è un re — Fare, fare, fare e non mai sognare.

IL DRUIDA.

Prendi dunque, se proprio lo devi, questa piccola sacca di sogni — sciogli la corda ed essi si avvolgeranno intorno a te.

Anche *La pazzia di re Goel* — il monarca che, perduta la ragione, si nasconde in una valle presso Cork, riceve mistici messaggi dal mondo degli spiriti, vede occhi che lo guardano nella notte, ode passi di gente invisibile — riflette più che la leggenda l'animo fantasioso del poeta. Ma il più celebre dei suoi poemetti è quello intitolato *Il vagabondaggio di Oisin.* Esso narra l'amore della principessa Niam, una bella immortale, per Oisin e come,

dopo averlo incantato della sua bellezza se lo portò via, cavalcando sul mare verde fino alla Terra della Giovinezza Eterna, dove lo tenne con sè per trecento anni. Alla fine dei trecento anni Oisin fa ritorno in Irlanda ma la trova tutta trasformata. Egli l'aveva lasciata nei giorni degli eroi e dei miti pagani e la rivede ora cristianizzata e mormorante sommessamente le preghiere di San Patrizio e dei suoi monaci. San Patrizio lo vorrebbe convertire, ma Oisin non può dimenticare il mondo «che risuonava di risa e di canti» dove non c'erano «nè languori, nè fatiche, ma una festa continua e una continua guerra». Egli getta via il rosario e muore nella speranza di ricongiungersi ai suoi eroi, siano essi in paradiso o nell'inferno.

Il poemetto è ricco di bellezze, ma sopratutto di bellezze liriche. Lo Yeats, sebbene invaghito del mondo mitologico ed eroico dei Celti e studioso di modelli epici — del Cervantes e dell'Ariosto — è e rimarrà sempre un temperamento essenzialmente elegiaco. Le sue liriche, le sue ballate, i suoi canti, le sue elegie, sono pieni di spiritualità e di fantasie, ed hanno una musica sottile, dolce e affascinante. Qui tutta la sua arte è come un solo sforzo per afferrare qualche estro vagante e chiuderlo in una rete d'immagini oscure.

Egli è un mistico, innamorato della bellezza irraggiungibile e al pari di quel suo personaggio in *Rosa Segreta* sogna «la donna di bellezza così luminosa — che gli uomini taglieranno il grano di mezzanotte allo splendore della sua treccia». Ma questa bellezza irraggiungibile è tanto più tormentosa per lui dacchè ha imparato a intravederla in tutte le cose «in tutte le povere cose meschine che vivono un giorno

— erra sulla sua via l'eterna bellezza.» Onde lo spasimo di questa perpetua illusione di possedere e di perdere che gli fa dire «le nostre anime — sono un continuo amore e un continuo addio».

Graziosissime le ballate che prendono argomento da umili storie di contadini e dolci le sue canzoni idilliache. Una delle note nostalgiche più sentite e gentili della letteratura moderna è in *Innisfree,* dove il poeta vuole tornare per costruirsi una capanna di vimini e chieder pace ai meriggi luminosi «e alle sere piene di ali di fanello.»

Ma la lirica dello Yeats ha una schietta e profonda originalità là dove si perde, con voluttuoso abbandono, nei meandri di un vago e primitivo misticismo. Tutto il mondo esterno è per lui arido e polveroso: le sue voci, le sue armonie, le sue bellezze, i suoi fascini, sono una proiezione delle voci, delle armonie, delle bellezze e dei fascini dell'anima. La vita è in noi e si spande da noi colorando delle sue luci le cose. «Amata, guarda dentro il tuo cuore — lì cresce la sacra pianta —; dalla gioia i sacri rami si partono — e tutti i fiori tremolanti che vi sono su — I colori mutevoli dei suoi frutti — hanno dato alle stelle le loro luci vivaci —; la fermezza della sua radice nascosta — ha creato la quiete nella notte —; lo scotimento della sua chioma fronzuta ha dato alle onde la loro melodia — ed ha sposato la musica alle mie labbra — onde io potessi cantare un canto maliardo per te!»

Tutti questi elementi ideali lo Yeats ha portato anche nel teatro. I suoi drammi e le sue commedie

nulla ritraggono della realtà. Alcuni gli sono venuti in sogno. Altri sono, per sè stessi, dei veri sogni drammatizzati. Sulla scena non reggono. Furono e sono rappresentati, ma davanti ad un pubblico speciale il quale non domanda di meglio che di sognare.

La Contessa Cathleen fu uno dei suoi primi lavori drammatici, e con esso il Teatro Letterario Irlandese ha iniziato il suo esperimento. La scena è «in Irlanda nei tempi andati». L'episodio si svolge durante una di quelle carestie che hanno funestato periodicamente il paese. Chi muore col nome di Dio sulle labbra; chi dicendo «che Dio e la madre di Dio si sono addormentati» traffica coi demoni, travestiti da mercanti, che fanno un lurido baratto; prendono le anime e danno dell'oro. La Contessa Cathleen è la grande dama del distretto dove la carestia infierisce e fa di tutto per salvare i poveri dalla fame e dai demoni. Ma questi, indispettiti, le rubano fin l'ultimo soldo, e la Contessa, ridotta in miseria non può più soccorrere gli affamati. Che fare? Disperata per la sua impotenza, davanti allo spettacolo sempre più truce di tanti dolori essa vende finalmente la sua anima ai demoni per un'alta somma di danaro che distribuisce fra i poveri. E così li salva al prezzo della sua dannazione eterna. Ma una visione alla fine del dramma, ci dice che essa è perdonata, perchè Dio giudica le intenzioni e non le opere.

Nulla di più irlandese di questa leggenda, in cui è uno strano misto di fervore religioso e di superstizione medioevale. Lo Yeats ne ha colto lo spirito nel cuore dei contadini e ne ha preservato tutta l'ineffabile misteriosità. Ma in Irlanda il cristianesimo e il paganesimo si confondono e si perpetuano formando come due giacimenti in tutte le capanne e in tutte le

anime. Nella *Contessa Cathleen* lo Yeats ha attinto al primo, nella *Terra che il cuore desidera,* ha attinto al secondo. In quella vibra un senso di sacrificio che è schiettamente cristiano, in questa un istinto libero, selvaggio, irresponsabile, primitivo, che è tutto pagano.

Il dramma è inspirato da certe storie irlandesi di giovani spose portate via dalle fate. Maria, sposa di Shawn, vive di sogni e anela alla gioia dell'ignoto, alla vita dei venti e delle onde. Essa invoca le fate che la trasportino in un'altra terra e il suo desiderio è esaudito. Intorno a questa trama delicata, infantile e indistinta il poeta ha ricamato il suo breve e fantastico dramma in versi.

Cathleen ni Hoolihan va, al pari dei precedenti lavori, diritto al cuore di ogni fedele irlandese. E' una scena in un atto, ma la sua rappresentazione in Dublino, nel 1902 ha mandato un brivido d'entusiasmo per tutta l'Irlanda.

Siamo nell'interno di una capanna. Il giovane Michele Gillan sposerà domani Delia Cahel e il vecchio Pietro, padre di Michele, accarezza con gioia colle sue mani il sacchetto di denari che la nuora ha portato in dote. Dovrebbe essere una scena intima di felicità domestica, ma gradatamente tutta la capanna è penetrata da un senso di inquietitudine e quasi dal presentimento di qualche cosa di ignoto, di invisibile, di tragico. Ecco, entra una Povera Vecchia che nessuno conosce e che si asside accanto al focolare. Essa narra di stranieri che l'hanno cacciata di casa e le hanno rubato i suoi quattro bei campi verdi (le quattro provincie d'Irlanda); narra, sospira e canta; e dice che ha le sue speranze. Molti l'hanno amata, ma coloro che l'amano devono darsi a lei ani-

ma e corpo ed essere pronti a morire. Il giovane Michele si sente poco alla volta attratto verso la Povera Vecchia — Cathleen ni Hoolihan ossia la Shan Van Vocht della canzone nazionale — e quando questa esce egli la segue come magnetizzato. Di fuori si odono grida di gioia. E' il 1798 e i Francesi sono sbarcati nella baia di Killala. Invano Delia cerca di richiamare a sè Michele: egli corre giù coi vicini incontro ai liberatori. Un ragazzo entra nella capanna e Papà Pietro gli domanda: « Hai visto una vecchia andar giù per il sentiero? » « No — risponde il piccolo Patrick — ma ho visto una giovane e camminava come una regina! »

Degli altri lavori drammatici dello Yeats tre ci riportano all'età eroica (*Shadowy Waters, On Baile's Strand* e *The King's Threshold*) uno, *The Pot of Broth,* è una farsa e *The Hour-Glass* è una scena mistico-filosofica sul tipo della *morality* medioevale. In tutti è la stessa soave tenerezza patria; la stessa atmosfera incerta e crepuscolare; la stessa quiete di sogno e di mistero. I personaggi vi si muovono dentro leggieri come ombre, quasi paurosi di rompere l'incanto.

Ma in *Where there is nothing* (Dove c'è il nulla) il più lungo e il più consistente dei lavori drammatici dello Yeats, noi troviamo un nuovo curioso elemento, una specie di anarchismo esotico, qualche cosa di orientale e di tolstoiano. Il dramma è in cinque atti e —sebbene rappresentato anche dalla Stage Society — non si può dire che abbia, nemmeno esso, una vera impostazione teatrale. Ha però dei forti momenti drammatici e alcune peregrine bellezze di pensiero poetico.

La figura centrale è Paolo Ruttledge: un ricco

gentiluomo di campagna, insofferente della società in mezzo a cui è cresciuto, delle sue convenienze, delle sue ipocrisie, delle sue basse cupidigie di danaro. Egli è, manco a dirlo, un idealista, un mistico, un sognatore della vita semplice e pura, e, per quanto le sue teorie iconoclaste possano farlo parere un terribile sovvertitore, altro non è in fondo che un innocuo visionario, un *naïf,* con tutte le ingenue ribellioni di un santo. Ma egli è almeno coerente a sè stesso. Non si accontenta di fare della poesia a parole, vuol viverla a fatti. E un bel giorno butta via gli abiti di gentiluomo, indossa i poveri cenci di un calderaio girovago e se ne va. « Io voglio essere un vagabondo — dice a suo fratello lasciandolo — voglio andarmene alla ventura. Giacchè non posso saltare da una nuvola all'altra, voglio almeno girare da una strada all'altra. Quel piccolo sentiero lungo la siepe mena sulla strada maestra. Voglio prendere quel sentiero e camminare per la strada maestra e andar avanti avanti e imparare a conoscere ogni sorta di gente. Hai mai pensato che le strade sono le sole cose senza fine; che uno può andare senza mai essere arrestato da un cancello o da un muro? Esse sono le serpi dell'eternità. Io non so perchè non siano mai state adorate. Cosa sono le stelle al loro confronto? Esse non si incontrano mai. Le strade sono le sole cose infinite... »

E Paolo prende il sentiero della siepe e la raggiunge. Si unisce a una carovana di calderai, e vive per alcun tempo la loro vita zingaresca e sposa Sabina, una delle loro donne. I calderai ridono delle sue idee che non comprendono, ma sono anch'essi animati da uno spirito di rivolta e un giorno, mentre sono mezzo ubbriachi, prendono i magistrati del distretto e li

sottopongono a una specie di processo, nel quale Paolo, che presiede, li condanna perchè non vivono la vita dei primitivi cristiani.

Dopo aver vagabondato a lungo colle gambe e col pensiero Paolo si ammala e i calderai lo lasciano alla porta di un monastero. I monaci lo ricoverano nel convento, dove tutte le sue strane idealità si accendono poco alla volta di un irresistibile fanatismo. Paolo si fa frate, prega, digiuna, cade in estasi e predica ai suoi confratelli quelle che il superiore chiama pericolose eresie. La strada da seguirsi, la strada maestra che conduce all'infinito, è quella che passa sopra le rovine di tutte le leggi, di tutte le filosofie, di tutte le teologie, di tutte le istituzioni, di tutte le cose e le speranze mondane.

Pallido, macilento, disfatto, ritto vicino all'altare e circondato di monaci ch'egli ha convertito alla sua fede l'apostolo così parla:

PAOLO.

... Per lungo tempo dopo che gli uomini e le donne furono fatti, andarono vagando qua e là, acciecati dall'ebbrezza dell'Eternità. Essi non avevano ancora dimenticato che la verde Terra era l'Amore di Dio e che tutta la Vita era la Volontà di Dio, e così piansero e risero e odiarono secondo l'impulso dei loro cuori. (*Egli prende le verdi palme deposte ai piedi dell'altare e se le stringe al petto*). Essi strinsero la verde Terra ai loro petti e alle loro labbra, come io stringo queste palme al mio petto e alle mie labbra, in ciò che essi credevano dovesse essere un bacio eterno. (*Pausa*).

PRIMO FRATE.

Vedo una luce sulla sua testa.

SECONDO FRATE.

Chissà se egli avrà visto Dio!

PAOLO.

Fu allora che la tentazione cominciò. Non solamente il Serpente che striscia sul suo ventre, ma tutti gli spiriti animali che hanno amato le cose più della vita, uscirono dai loro nascondigli e cominciarono a bisbigliare; gli uomini e le donne tesero l'orecchio e perchè, mentre erano vissuti secondo la gioconda Volontà di Dio si erano qualche volta fatto l'un l'altro del male, essi pensarono ch'era meglio essere sicuri che benedetti e fecero le Leggi. Le Leggi furono il primo peccato. Esse furono il primo morso dato alla mela. Il momento stesso in cui l'uomo le fece cominciò a morire. Noi dobbiamo spegnere le Leggi come io spengo questa candela. (*Egli spegne una delle candele dell'altare. Entrano due dei frati ortodossi*).

PRIMO FRATE ORTODOSSO.

Faresti bene a chiamare il Superiore.

SECONDO FRATE ORTODOSSO.

No, devo restar quì ad ascoltare. (*Il primo frate esce*).

PAOLO.

E perchè vivendo nella verde Terra, cioè nell'Amore di Dio, avevano sofferto la pioggia, il freddo, la fame e talora l'isolamento, essi pensarono ch'era meglio essere comodi che benedetti. Però cominciarono a costrursi grandi case e grandi città. Diventarono ricchi e sedettero conversando alle loro porte; e l'abbraccio che doveva essere eterno ebbe una fine; le labbra e le mani si digiunsero. (*Egli si lascia sfuggire di mano le palme*). Noi dobbiamo spegnere le città come io spengo questa candela. (*Spegne un'altra candela*).

UN FRATE.

Sì, sì, dobbiamo sradicare le città!

PAOLO.

Ma non è tutto, perchè l'uomo creò una cosa peggiore, un insulto peggiore per Dio (*I frati gemono*). Dio fece

tutte le cose sante, perchè tutte le cose che hanno un desiderio sono piene della Sua Volontà e tutte le cose che sono belle sono piene del Suo Amore; ma l'uomo cominciò ad aver paura perchè gli era stato difficile muoversi in tanta Santità, e, sebbene Dio avesse fatto tutti i giorni santi, l'uomo disse che solamente il giorno in cui Dio riposò dalla vita era santo; e, sebbene Dio avesse fatto tutti i luoghi santi, l'uomo disse che solamente un luogo chiuso da colonne e da mura era santo. E in questo e in altri pensieri egli eresse la Chiesa. Noi dobbiamo distruggere la Chiesa, noi dobbiamo spegnerla, come io spengo questa candela. (*Spegne un'altra candela*).

FRATI.

Ha ragione, ha ragione! La Chiesa deve essere distrutta.

PAOLO.

Ma non è tutto. Queste cose si possono fare, eppure avere ancor tutto da fare. Il dovere del Cristiano non è la riforma ma la rivelazione: la sola impresa a cui egli possa accingersi, non può essere compiuta nel Tempo. Egli deve vivere in modo che tutte le cose passino e si sperd no. Datemi il vino! Calix meus inebrians quam praeclarus est! Noi dobbiamo diventar ciechi, e sordi e storditi. Noi dobbiamo liberarci di tutto ciò che non sia vita eterna e senza misura. Noi dobbiamo spegnere la speranza come io spengo questa candela. E la memoria come io spengo quest'altra candela. E il pensiero, tarlo della Vita, come io spengo quest'altra. E finalmente noi dobbiamo spegnere la luce del Sole e della Luna e tutta la luce del Mondo e il Mondo stesso. (*Egli ha spento tutte le candele e la cappella è nelle tenebre*). Noi dobbiamo distruggere tutto ciò che ha Legge e Numero, perchè dove c'è il Nulla c'è Dio!

Il superiore lo scaccia dal monastero come un bestemmiatore e un eretico. Ma pochi frati lo seguono e Paolo forma con essi una nuova setta che vive sulle strade di carità. Qualche volta manca loro anche un tozzo di pane, ma Paolo non ha nulla da dare ai suoi fedeli. « La mia sacca è vuota. Io non im-

mergerò mai la mia mano nella sacca delle vecchie illusioni ». I fedeli tuttavia lo seguono perchè egli ha il fascino irresistibile del santo o, come dice Aloisio, del *santo della distruzione*. Paolo marcerà sulle città. I calderaj, coi quali ha fatto un giorno vita in comune, s'imbattono ancora una volta sulla sua strada e Paolo ne farà il suo esercito. « Noi marceremo con un grande stendardo in testa — e sullo stendardo metteremo il Riso, coi suoi artigli di ferro, le sue ali di bronzo e i suoi occhi di zaffiro ». Ma poi si ricrede. Non si può organizzare nemmeno l'esercito della distruzione, perchè organizzare significa applicare la Legge e il Numero cioè il principio stesso del male « Io mi dimenticavo: Noi non possiamo distruggere il mondo con degli eserciti: è dentro di noi, nel nostro pensiero, che dobbiamo distruggerlo ».

Ma la sua predicazione irrita i contadini che lo prendono a sassate. Paolo muore come un martire, ma muore volentieri perchè « la morte è l'ultima avventura e la prima perfetta consolazione; perchè alla morte l'anima entra in possesso di sè stessa e fa ritorno alla gioia che l'ha creata. » Le sue ultime parole sono: « Ricordatevi sempre, dove c'è il nulla c'è Dio. » Sabina, la calderaja sposata sulla strada, s'inginocchia presso il cadavere e il dramma finisce.

D'accordo. Tutto ciò è sublimemente ridicolo, e questo povero Paolo Ruttledge ha, come ha detto il Wakley, una grande aria di acchiappanuvoli o di uno di quei pescatori di cui ci ha parlato non è molto il Rostand.

Les gens de Lunel ont pêché la lune!

Ma tutto ciò è supremamente sincero. Non che lo Yeats abbia voluto presentarci un pazzo o una filo-

sofia pazzesca: egli ha voluto semplicemente drammatizzare una selvaggia ribellione dello spirito. Questa selvaggia ribellione è vera ed umana — tutto il resto è caricatura.

A me *Dove c'è il nulla* fa l'effetto di una atroce e prolungata risata, di una di quelle risate che Paolo voleva raffigurare sullo stendardo col quale sognava di marciare sopra le rovine della città. Contro chi questa risata sia più specialmente diretta non è difficile immaginare. L'Inghilterra, l'odiata Inghilterra, non è forse il trionfo personificato della Legge, del Numero e dell'Organizzazione? Ah, che gioia per un profugo di Lunel, poterla spegnere come una di quelle tali candele!

FINE.

INDICE.

CAPITOLO I. — Il teatro... che non c'è — Teatromania — Il teatro e le *misses* — La crisi drammatica — Sua diagnosi — Il sistema del *long run* — Gli attori-direttori e i proprietari-caffettieri — Muggire o non muggire? — La commedia che ci vuole per lui e per lei — La concorrenza dei music'hall — La Chiesa, il puritanismo e una discussione ai Comuni sull'immoralità del teatro — La censura — Il pranzo e il teatro — L'*evening dress* — La fisima del teatro nazionale — I teatri municipali del Medio Evo — La civiltà industriale e le sue influenze sulle idee e sui gusti — La letteratura *standard* — La *middle class* e le sue idiosincrasie intellettuali — Pubblico bambino! . . . . Pag. 1

CAPITOLO II. — Il teatro di costumi — Un nuovo dramma o sveniamo! — L'errore del Filon — Il palcoscenico e la strada — Valentuomini e capitani — H. A. Jones e il suo realismo spicciolo — *Santi e Peccatori* e *I bugiardi* — Un astro nascente: A. Sutro — J. M. Barrie — Umorismo e modestia scozzesi — *Il mirabile Crichton* — L'ultima bizzarria del Gilbert — A. W. Pinero — Ragione della sua produzione varia e alternata — *Il gaio Lord Quex* — La tecnica del Pinero — Oscar Wilde — *La duchessa di Padova* — Risurrezione dell'artista e riabilitazione dell'uomo? — Il piccolo pubblico — La *Stage Society* — Ibsen in Inghilterra — Verso un teatro di repertorio . . . . » 45

CAPITOLO III. — Il teatro di idee — C. B. Shaw e la sua cura oftalmica — Lo Shaw vittima del terrore inglese per l'intellettualità — *Commedie gradevoli e sgradevoli* — Il

dramma dello *shumlordism* e la sua commedia — *La professione della signora Warren* — Una satira del militarismo professionale — Shaw spiega il carattere inglese per bocca di Napoleone — *Candida* — *Tre commedie per i puritani* — Una commedia diabolica — La rivalità fra Shakspeare e Shaw — *Uomo e superuomo* — La quintessenza dello shawismo — Un mezzo spiccio suggerito dallo Shaw per realizzare un'idea di Platone — *L'altra isola di John Bull* — Il mancato *Rabagas* del repertorio inglese — Gli eroi e le eroine dello Shaw — Il suo personaggio-prodigio e il prodigio che non farà . . . . Pag. 95

CAPITOLO IV. — Il teatro shakspeariano e classico — In pellegrinaggio a Stratford sull'Avon — La cottage di Henley Street — Nei dintorni di Stratford — La varia fortuna del teatro di Shakspeare — La questione della messa in scena shakspeariana — L'*Elizabethan Stage Society* e il suo amabile controsenso — Il *théâtre à côté* — La *Mermaid Society* e il repertorio nazionale — Da *Everyman* a Sheridan — Il repertorio greco e latino sulla scena inglese contemporanea — F. R. Benson e l'Orestiade — Due rappresentazioni di Euripide — Drammatica universitaria — Tragedie e commedie greche ad Oxford e a Cambridge — Come Plauto e Terenzio tengono il cartellone in Londra — La *Westminster play* e i suoi epiloghi umoristici — La Pantomima . . » 149

CAPITOLO V. — Il teatro letterario — Una visita ad Algernon Charles Swinburne — Ricordi e amori italiani del grande poeta — Le tragedie e i poemi drammatici dello Swinburne — La seduzione della forma drammatica su poeti inglesi — Il teatro del Tennyson e del Browning — Tennyson e Irving — *A soul's Tragedy* — Thomas Hardy e il suo strano pessimismo — L'Hardy romanziere — Sua curiosa contribuzione al teatro letterario — Un dramma panoramico in tre parti, diciannove atti e centotrenta scene — *The Dynasts* e le loro polemiche — Stephen Phillips — I guadagni e i successi di un giovane poeta drammatico . . . . » 181

CAPITOLO VI — Il teatro, i critici e i comici — L'alto tono della critica — La critica e il pubblico — Il critico e la vita — W. Archer e A. B Wakley — Il temperamento mimico — Comici italiani e comici inglesi — Sir Henry Irving — La messa in scena — Il *comfort* in teatro — La *claque* londinese — Storiella di un servo di camerino — Il pubblico d'adesso e quello d'una volta. . . . . Pag. 221

CAPITOLO VII. — Il Teatro Nazionale Irlandese — All'ombra di una vecchia pianta — La Rinascenza Celtica — Fra storie e contadini — La Lega Gaelica — Il movimento drammatico — La sua essenza ed i suoi principi estetici — W. Yeats — Il suo teatro mistico — Dove c'è il nulla c'è Dio . . » 257